



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2006

Mittelalter im Film

Kiening, Christian ; Adolf, Heinrich

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-91320>

Monograph

Published Version

Originally published at:

Kiening, Christian; Adolf, Heinrich (2006). *Mittelalter im Film*. Berlin: Walter de Gruyter.

Basis einer eher peinlichen Verknüpfung von Pseudo-Historischem und Touristischem.⁸⁹

Im Ganzen bot der Tell-Stoff trotz Schillers prägnanter Dramatisierung nicht das narrative und visuelle Potential des Jeanne-d'Arc-Stoffs. Dieser blieb auch nach dem Zweiten Weltkrieg ein je neuer Gegenstand, Weiblichkeitsbilder anhand großer Schauspielerinnen im historischen Ambiente zu entfalten.⁹⁰ Das nationale Moment trat dabei ebenso zurück wie die klassische Heroisierung. Zeigte Victor Fleming noch eine Ingrid Bergman als traditionell vorbildliche Glaubensstreiterin (*Joan of Arc*, 1948), so stellte Otto Preminger Jean Seberg in einen Kontext, der Ansätze zur Distanzierung vom Heiligenstereotyp erkennen lässt (*Saint Joan*, 1957). Vollends die französischen Regisseure machen ihre Filme zu Reflexionen über die Möglichkeit historischer Rekonstruktion: Anknüpfend an Dreyer verwenden Bresson (*Procès de Jeanne d'Arc*, 1962) und Rivette (*Jeanne la Pucelle*, 1993) dokumentarisierende Mittel, die sich den Illusionseffekten von Hollywoods Mittelalterfilmen widersetzen. Auch Besson aber (*The Messenger*, 1999) suggeriert, obschon er eine von messianischer Ungeduld einerseits, nach Außen projizierten Selbstzweifeln andererseits geprägte Heldin zeigt, historische Authentizität: Wie bei Dreyer wurde in chronologischer Reihenfolge gedreht; 3000 Kostüme, 250 Rüstungen, 500 Schmuckstücke, 1700 Helme, 100 Hauben, 150 klerikale Kopfbedeckungen, 45 Mitras, 900 Paar Handschuhe, 2000 Paar Schuhe sollten zusammen mit lokalen Gegebenheiten für ein Eintauchen ins Mittelalter sorgen – und, typisch für den Anspruch des monumentalen Films, für ein Entdecken der »wahren« Jeanne hinter der Legende.

6. Ferne Spiegel der eigenen Gesellschaft: Hollywoods Artusfilme

Monumentalität bedient sich mit Vorliebe geschichteter Figurenbeziehungen: Massen, konkurrierende Gruppen, Einzelne, an denen wiederum der allgemeine politisch-soziale Konflikt psychologisch entfaltet wird. Die Tafelrunde um König Artus stellt diesbezüglich in mancherlei Hinsicht ein Pendant zu den Outlaws um Robin Hood dar: eine Gruppe Gleichgesinnter, geschart um einen *Primus inter pares*, die sich den Idealen der Ritterlichkeit verpflichtet weiß und gegen das Böse in der Welt vorgeht. Gewichtiger sind allerdings die Differenzen: Die Tafelrunde ist eine elitäre Gemeinschaft, die es primär mit Ihresgleichen zu tun hat; sie verkörpert

⁸⁹ Überblick bei HERVÉ DUMONT: Guillaume Tell au cinéma, in: *Travelling. Revue de cinéma* 43 (1975), S. 20-29. Eine fragmentarische Fassung von Pauls Film befindet sich in der Cinémathèque in Lausanne.

⁹⁰ Vgl. Kapitel III (JUDITH KLINGER).

die legitime, aber gefährdete Macht; sie besitzt ihre gefährlichsten Feinde im Innern. So zumindest nach dem Gros der Filme.⁹¹ Sie folgen in der Regel nicht den bekannten hochmittelalterlichen Epen, sondern späteren, häufig modernen Versionen, in denen das Prinzip der ritterlichen Suche und Bewährung abgelöst ist durch Kämpfe und Aktionen, Intrigen und Liebesbeziehungen. Die Dominanz der modernen Perspektive wird an nichts klarer sichtbar als daran, dass der meistverfilmte arthurische Roman der schon erwähnte von Mark Twain ist: *A Connecticut Yankee in King's Arthurs Court* (1889), die Geschichte eines ins England des Jahres 528 versetzten Amerikaners des 19. Jahrhunderts, die gleichzeitig die Zustände der Vergangenheit parodiert und die der Gegenwart kritisch reflektiert. Manche amerikanischen Artusfilme (*Knights of the Round Table*, *The Sword of Lancelot*, *Excalibur*) geben an, auf Thomas Malorys spätmittelalterlicher *Le Morte D'Arthur* zu basieren, also auf einem Text, der seinerseits die Tradition synthetisierte und damit das Bild des Stoffs vor allem im englischsprachigen Raum lange bestimmte. Doch geht es nicht um Quellentreue oder um Präsenz eines historischen Textes: Zwar sind prinzipielle Züge des Handlungsverlaufs beibehalten und sprachliche Archaismen eingestreut,⁹² vor allem jedoch dienen die Hinweise auf Malory dazu, Historizität und Authentizität zu suggerieren und unter dem Deckmantel einer solchen Suggestion drängende Fragen der Gegenwart auf dem Terrain der Vergangenheit aufzuwerfen – die Gefährdung der Demokratie (*Knights of the Round Table*), die Macht des Eros (*The Sword of Lancelot*) oder die Sehnsucht nach Erlösung (*Excalibur*).

Richard Thorpes *Knights* (1953) kann als der eigentliche Startschuss der Artusfilme gelten, ein Zeichen vielleicht dafür, dass es der spezifischen Verknüpfung zwischen der auf visuell attraktive Stoffe setzenden Filmindustrie und der nach fernen Spiegelbildern suchenden Populärkultur bedurfte, um dem Artusthema Relevanz zu verleihen. In den Jahren 1938 bis 1940 waren die Romane von T. H. White erschienen, die, erweitert und überarbeitet, 1958 die Grundlage der Tetralogie *The Once and Future King* bildeten: der einflussreichsten Artuskompilation der Nachkriegszeit. Auf der Basis Malorys erzählt White die gesamte Lebensgeschichte von Arthur

⁹¹ REBECCA A. UMLAND and SAMUEL J. UMLAND: *The Use of Arthurian Legend in Hollywood Film. From Connecticut Yankees to Fisher Kings*. Westport, Conn. 1996; KEVIN HARTY (Hg.): *Cinema Arthuriana. Twenty Essays*. Jefferson, N. C., and London 1991. Revised Edition 2002 (mit Filmographie und Bibliographie); ders. (Hg.): *King Arthur on Film. New Essays on Arthurian Cinema*. Jefferson, N. C., and London 1999; ALAN LUPACK and KEVIN HARTY (Hg.): *Screening Camelot: Further Studies of Arthurian Cinema*, in: *Arthuriana* 10 (2000), S. 1-86; BERT OLTON: *Arthurian Legends on Film and Television*. Jefferson, N. C. 2000.

⁹² Vgl. RICHARD H. OSBERG and MICHAEL E. CROW: *Language Then and Language Now in Arthurian Film*, in: HARTY, *King Arthur on Film*, S. 39-66.

und seinen Rittern mit Blick auf die Moderne. Immer wieder streut er anachronistische Elemente ein, die die politisch-soziale Situation der Vergangenheit auf jene der Gegenwart beziehen. Der junge Arthur will die Welt vom Bösen befreien und lernt verschiedene Herrschaftsformen kennen; er befriedet die nach eigenem Gutdünken handelnden Fürsten und schafft als integratives Gremium die Tafelrunde. Doch neue Probleme stellen sich. Die Liebe zwischen Lancelot und Ginover erschüttert das fragile Gefüge des idealen Königreichs Camelot. Mordred plant den Sturz Arthurs und nimmt dafür den Krieg in Kauf. Unmittelbar vor dessen Ausbruch endet die Tetralogie.

Die überhistorische Sehnsucht nach einer dauerhaften Friedensherrschaft und die zeitbedingte Skepsis einer durch den Zweiten Weltkrieg erschütterten Generation halten sich bei White die Waage. Er zeigt, was Einem möglich ist und woran er scheitert. Er legt unmissverständlich nahe, die wesentlichen Probleme gerechter politischer Herrschaft seien auch in der modernen Welt ungelöst. Auch bei Thorpe ist der Horizont ein ähnlicher. Sein Film beginnt mit einer Kamerafahrt entlang an Häuserruinen und zerstörtem Land – Bilder, die eine aus der Nachkriegszeit vertraute Ikonographie aufrufen.



Richard Thorpe, Knights of the Round Table (1953)

Eine Sprecherstimme bezieht das Szenario auf eine universale Zeitenwende: »Es geschah in alten Tagen, dass Rom in eigener Drangsal seine Legionen aus England zurückzog. Da lag denn das Land in Dunkelheit und großer Gefahr. Jeder Stammesfürst regierte als König auf seiner Burg und focht mit Feuer und Schwert gegen seine Nachbarn. Doch dann entstand gegen die Gewalten der Finsternis eine neue Macht, die höfisches Wesen und ritterlichen Edelmut zur Geltung brachte.« Diese neue Macht bedarf allerdings erst der Durchsetzung. Sie will sich auf das »Volk von

England« stützen, verfügt aber noch nicht über die Institutionen der Selbstlegitimierung.⁹³ Im Streit zwischen Morgana/Mordred und Arthur/Merlin über den rechtmäßigen Nachfolger auf dem verwaisten englischen Thron stehen eben solche Institutionen zur Diskussion. Arthur zieht das Schwert aus dem Stein, findet deswegen aber noch nicht Mordreds Zustimmung. Er vertritt seine Sache vor den Fürsten im Ring, kann sich aber durch das Wort allein noch nicht durchsetzen. Erst der Sieg in der Schlacht bringt die Entscheidung. In seinem Gefolge kann dann auch die Schwertprobe, in der Halle wiederholt, die zuvor verweigerte Gültigkeit erhalten – ihre magische Evidenz wird zum Ausdruck politischer Repräsentation. Es entsteht ein fragiles Gefüge von Gewaltausübung und Machtsymbolisierung. Das militärische Prinzip dominiert das mythische wie das politische, entsprechend Arthurs Grundsatz, König zu sein »im Frieden, wenn ich kann, im Krieg, wenn ich muß«. Doch es ist nur Voraussetzung seiner eigenen Überwindung, die allerdings nur solange funktioniert, wie sich die Einzelnen an die symbolischen Gesten halten. Am Ende, wenn nach Mordreds Intrigen erneut eine Schlacht die Entscheidung bringen muss, schlägt das militärische Prinzip in seiner ganzen Zerstörungskraft wieder durch. Die Bilder des Untergangs des arthurischen Reichs knüpfen an die des Anfangs an. Doch vollzieht sich auch eine entscheidende Transformation. Als Lancelot und Perceval die Halle mit der verwaisten Tafel betreten, wird Perceval eine Vision des Grals zuteil, die der Film nicht direkt zeigt, aber als Verheißung in bekannte Muster fasst: Das von oben eindringende Licht verkörpert die Transzendenz, mit der der Auserwählte in Verbindung steht; die himmlische Voice-over, die ein Friedensreich in Aussicht stellt, ersetzt die irdische Sprecherstimme vom Anfang.

Das unter Arthur Realisierte erweist sich als unbeständig, seine dauerhafte Einlösung verlagert sich in die Zukunft. Die Unbeständigkeit ergibt sich aus menschlicher Schwäche: Die Liebe zwischen Lancelot und Guenevere stellt das Gefüge in Frage, setzt zugleich aber, gemäß den Normen des Hollywoodkinos, »große« und »kleine« Geschichte in Beziehung. Bei Thorpe ist das klassische erotische Dreieck von der Männerfreundschaft her entwickelt.⁹⁴ Diese bildet einen Grundstein der politischen Stabilität, ist aber selbst schon gefährdet durch einen Dissens über die Behandlung Mordreds, der wiederum genau die verwundbare Stelle kennt, an der seine Aktionen ansetzen können: eine Sollbruchstelle, verdeckt streckenweise durch Lancelots Heirat mit Elaine und durch die Muster von Entsagung

⁹³ Vgl. AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 287-292.

⁹⁴ Zum erotischen Dreieck MARJORIE GARBER: Die Vielfalt des Begehrens. Bisexualität von der Antike bis heute (engl. 1995). Frankfurt/M. 2000 (Fischer 14817), S. 531-555.

und Trennung, hervortretend aber schließlich in dem Maße, in dem sich die Krisenmomente verketteten. Diese Verkettung begründet eine für Hollywood kennzeichnende Uneindeutigkeit der Ereignismotivation: Es bleibt offen, ob in erster Linie die verbotene Liebe oder die schändliche Intrige den Untergang bewirkt – in jedem Fall werden Gefühlsmacht und Staatsaktion so eng geführt, dass die Beteiligung der Zuschauer garantiert ist.

Das gilt auch für die auf Thorpes *Knights* folgenden Filme. Wie in den Western der fünfziger Jahre (z. B. de Toths *Springfield Rifle*, 1952) ist auch in ihnen der Verräter eine Judasfigur, einer aus dem innersten Kreis: in *Prince Valiant* (1954) Sir Brack, der wie Mordred Anspruch auf den englischen Thron erhebt, in *The Black Knight* (1954) Sir Palamedes, der das Heidentum in England wieder durchsetzen möchte.⁹⁵ In beiden Fällen sind es Schwarze Ritter, um die sich das Geschehen dreht: einmal der Gegner, einmal der Held; auch *Ivanhoe* bestreitet in Thorpes Film von 1952 das Turnier als unbekannter Schwarzer Ritter. Die wechselnde Besetzung verweist darauf, dass die Filme in den inkognito auftretenden Figuren der schwarzen Ritter je neu die Stelle fokussieren, an der sich die ritterlichen Codes überhaupt erst bilden: die Stelle also, an der eine auf Kampfeskraft und Turnierfähigkeit beruhende Ritterkultur sich im Sinne des Tugendadels bewährt, die Stelle, an der Zuschreibungen und Festlegungen (z. B. durch Wappen) erfolgen. Die Schwarzen markieren die Grenze der Aus- und Einschließungen, die die ritterliche Welt vornimmt und die immer auch für zeitgenössische Ein- und Ausschlüsse (in der McCarthy-Ära ein wichtiges Thema) transparent sind. Ihr Pendant sind die Weißen, die Frauen: Rebecca in *Ivanhoe* und Isabelle in *Quentin Durward*, die, Objekte des Begehrens und der Zirkulation, in entscheidenden Szenen jeweils als unschuldige Opfer in der Runde der Männer erscheinen. Beides, das Schwarze (greifbar auch in *The Black Arrow*, 1948; *The Black Rose*, 1950; *The Black Shield of Falworth*, 1954) und das Weiße kennzeichnet zugleich die Grenze, von der her der Farbfilm seine eigenen Semantiken entwickeln.

Die Sehnsucht nach einem konsensgeprägten Friedensreich und einem charismatischen Herrscher bildet die Kehrseite der durch Aufrüstung und Kalten Krieg geprägten fünfziger Jahre. Sie verbindet König Artus mit Richard Löwenherz, dessen Erscheinen am Ende von Thorpes *Ivanhoe* die Lage definitiv zum Guten wendet und Macht und Legitimation in Einklang bringt. Doch mehr noch als Richard ist Artus ein überzeitlich-mythischer König, an dessen Wiedergeburt man glauben konnte. Im Dezember 1960 kam die auf Whites *Once and Future King* basierende Fassung von Alan Jay

⁹⁵ ALAN LUPACK: An Enemy in Our Midst: *The Black Knight* and the American Dream, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 64-70; UMLAND/UMLAND (Anm. 91), S. 106-112.

Lerner und Frederick Loewe als Broadwaymusical zur Aufführung – einen Monat nach Kennedys Wahl zum US-Präsidenten. Der Titel des Stücks *Camelot*, das Kennedy liebte, wurde zum Synonym seiner idealistischen, »höfischen«, kulturbewussten Regierungsjahre, nach der Ermordung aber auch zum melancholischen Zeichen eines nicht zu bewahrenden Glanzes: »one brief shining moment«.⁹⁶ Das Bild des traurigen, auf Größe gerichteten, aber sein Scheitern gewärtigenden Königs, das vor allem den zweiten, düstereren Teil des Stücks beherrscht, trat nun in den Vordergrund. In Cornell Wildes Independent-Film *The Sword of Lancelot* (1963) ist Arthur eine schwache, zögerliche Figur in einem ganz sinnlich ausgemalten Liebesmelodram. In Joshua Logans märchenhafter Filmversion von *Camelot* (1967), nunmehr im Kontext einer tief in den Vietnamkrieg verstrickten Großmacht, verlagern sich die glücklichen Momente einer mit der Einführung des Zivilrechts einhergehenden Zivilisierung allesamt in Arthurs Erinnerung im Angesicht der bevorstehenden Entscheidungsschlacht.

Ganz in den Bereich von Mythos und Fantasy rückt Arthur in Boormans *Excalibur* (1981).⁹⁷ Er ist hier nicht nur der Auserwählte, der das Schwert seines Vaters aus dem Stein zu ziehen vermag, sondern zugleich der König, der das Land eint, der Sieche, der an den Machenschaften seiner Halbschwester Morgana und seines Bastardsohnes Mordred zugrunde geht, und der Erlöser, der Perceval für einige Momente anstelle des Grals erscheint. Eine christusähnliche Figur, die überdies das Land selbst verkörpert. Das Geheimnis, das Perceval beim Gral kennen lernt, lautet: »You and the land are one.« Boorman greift damit den Gedanken des Fruchtbarkeitskults als eines archaischen Substrats der Artusgeschichte auf, den Jessie L. Weston (*From Ritual to Romance*, 1920) und T. S. Eliot (*The Waste Land*, 1922) in einflussreichen Werken entworfen hatten. Die Situation ist eine vorgeschichtliche: »The Dark Ages. The Land was Divided and Without a King. Out of Those Lost Centuries Rose a Legend. Of the Sorcerer Merlin. Of the Coming King. Of the Sword of Power« (Vorspann). Mehr noch eine urzeitliche: Die blutigen Kämpfe Utherpendragons erscheinen eingangs schemenhaft und fragmentiert vor einem Flammenhintergrund. Der Ritt auf einem Pferd erfolgt über den See hinweg, die Zeugung des Auserwählten mit Hilfe eines Gestaltwandels. Auch als mit Arthurs Zeit Personen, Räume und Aktionen an Konkretheit, Recht und Religion an Bedeutung gewinnen, bleibt das Archaische wirksam: Merlins Kraft speist sich aus seiner Beherrschung des großen Drachens, jener Personifikation einer ursprünglichen Natur, die sich ihrerseits in den verschiedenen Tieren

⁹⁶ Vgl. W. NICHOLAS KNIGHT: *Lancelot: Myth-Making and the Kennedy Camelot*, in: *Avalon to Camelot 2* (1986), S. 26-31.

⁹⁷ Bibliographie zum Film in: HARTY, *Cinema Arthuriana* (Anm. 91), S. 263-265; zum Verhältnis zu Malorys Text UMLAND/UMLAND (Anm. 91), S. 137-142.

zum Vorschein bringt. Bei ihrer Suche nach dem Gral durchziehen die Ritter verödete Landstriche. Am Ende versinkt Arthurs Herrschaft wieder im Urweltlichen: Eine riesige rote Sonne bescheint die Leichenberge; ins Licht hinein bewegt sich die Totenbarke; die Voice-over verheißt: »One day a king will come and the sword will rise again.«

Boormans New-Age-Version entchristianisiert und enthistorisiert den Stoff gleichermaßen. Die zyklische Dimension ist wichtiger als die lineare. Blitze und flackernde Lichter, unterirdische Höhlen und irrealer Szenarien, plötzliche Wechsel der Jahreszeiten und der Handlungsräume geben der dargestellten Welt traumhafte Züge. Gewänder und Waffen besitzen nur vage zeitliche Indices. Die schweren Panzerrüstungen nähern die arthurischen Ritter an die aus *Star Wars* bekannten an. Immer wieder liegt ein grünliches Leuchten auf Gegenständen und Körpern, in dem die Präsenz des magischen Schwerts Excalibur aufscheint. Dieses Schwert vermittelt als Dingsymbol zwischen der Artuswelt und der Anderwelt. Es *ist* das Andere, das durch Arthur ins Hier und Jetzt hineinreicht, und *stellt* dieses *dar*. Doch es ist weder selbst unverletzbar noch macht es seinen Träger unbesiegbare: Arthur zerbricht Excalibur im Kampf mit dem ihm deutlich überlegenen Lancelot. Das Schwert, das nach Merlins Worten auf eine Zeit zurückgeht, da die Welt noch jung und der Mensch noch eins mit den Tieren war, ist ein Kristallisationspunkt der Aufstiegs- und Untergangshandlung, und es steht auch im Zentrum der visuellen Semantik des Films. Sie wird bestimmt einerseits vom Feuer, das Anfang und Ende der arthurischen Welt markiert, andererseits von Stein und Wasser als den beiden »Elementen«, zwischen denen sich die Ritter und das Königtum bewegen und die wiederum auch die Aufbewahrungsmaterien des Schwertes sind.⁹⁸ Es klingen damit Momente der jungschen Archetypenlehre an, die vermeintlich überzeitlichen und allgemeinmenschlichen Symbolen die Struktur eines universal bedeutungshaften Kosmos abliest. Auch die Musik dient neben der Emphasisierung vor allem der Aufladung des Films mit Bedeutsamkeit: Das sexuelle Zusammensein von Lancelot und Guenevere wird untermalt vom Preludium aus Wagners *Tristan und Isolde*; Arthurs Platzierung seines Schwerts zwischen den Liebenden verweist ebenfalls auf die Tristan-Geschichte.⁹⁹ Auf diese Weise steigert sich das Potential der passionierten Liebe, verliert aber auch der Film an Kontur. Alles steht mit allem in Verbindung. Eines kann sich ins andere verwandeln. Der Mythos indes gerät an die Grenze zur Esoterik. Nicht um die Bedingungen geht es,

⁹⁸ MURIEL WHITAKER: Fire, Water, Rock: Elements of Setting in John Borman's *Excalibur* and Steve Barron's *Merlin*, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 44-53.

⁹⁹ NORRIS J. LACY: Mythopoeia in *Excalibur*, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 34-43, hier S. 37.

unter denen Herrschaft im Spannungsfeld von Öffentlichkeit und Privatheit auf Dauer gestellt werden kann, sondern um die Beschwörung eines magischen Urgrundes, aus dem sich alles Sein letztlich speist.

Die Antwort auf diese überladene Mythisierung konnte in zweierlei Richtung erfolgen: trivialisierend oder historisierend. Den ersten Weg wählte Jerry Zucker in *First Knight* (1995): eine sich von der Überlieferung entfernende Dreiecksgeschichte zwischen dem alten, noblen Arthur, der jungen, schutzbedürftigen Guinevere und dem unsteten Tausendsassa Lancelot, an deren Ende Arthur, den Tod vor Augen, Land und Frau an Lancelot abtritt.¹⁰⁰ Den zweiten Weg wählte Antoine Fuqua in *King Arthur* (2004): eine Rückverlegung der Geschichte in die Spätantike und in den Kontext der britischen Nationbildung. Was normalerweise im Hinblick auf die Artusüberlieferung im hohen Mittelalter angesiedelt oder höchstens vage (so bei Thorpe) mit dem Untergang des römischen Reichs in Verbindung gebracht wurde, verlagert sich hier dezidiert auf eine welthistorisch bedeutsame Umbruchszeit. Der Film gibt sich als Archäologie der Legende: »Historians agree that the classical 15th century tale of King Arthur and his Knights rose from a real hero who lived a thousand years earlier in a period often called the Dark Ages. Recently discovered archeological evidence sheds light on his true identity« (Vorspann). Der spätere legendäre König ist ein römisch-christlicher, vom Pelagianismus geprägter Heerführer, der eine Truppe sarmatischer Söldner anführt: Lancelot, Bors, Gawain, Tristan – sie tragen die Namen der aus dem Hochmittelalter bekannten Ritter, sind aber nicht Teil einer höfischen, sondern einer kriegerischen Kultur auf der Schwelle zwischen sarmatischer und römischer, heidnischer und christlicher Tradition. Wiedererkennung und neue Kontextualisierung gehen Hand in Hand. Der Film streut, orientiert an den das Genre prägenden Konventionen, immer wieder Bekanntes ein, dessen wahren Ursprung er vorzuführen behauptet: das Schwert, das Arthur aus dem Grab seines Vaters zieht, die runde Tafel, die ein neues Gleichheitsideal verkörpert, das erotische Dreieck zwischen Arthur, Lancelot und Guinevere, das durch Lancelots Tod schließlich entschärft wird. Doch im Zentrum steht ein Modell kultureller und ethnischer Symbiose, das als Basis späterer Geschichte begriffen werden soll: Einst unversöhnliche Gegner (die latinisierte Mischbevölkerung und die keltischen Pikten) gehen Allianzen ein, um in dem Machtvakuum, das der Rückzug der römischen Großmacht hinterlässt, gegen fremde Eroberer (die Sachsen) bestehen zu können – am Ende wird mit dem Eheschluss zwischen Arthur und der aus dem wilden Piktenvolk stammenden Guinevere zugleich Arthur von Mer-

¹⁰⁰ JACQUELINE JENKINS: *First Knights and Common Men: Masculinity in American Arthur Films*, in: HARTY, *King Arthur on Film* (Anm. 91), S. 81-95.

lin zum König der Briten ausgerufen. Der Erzähler aber, der sich anfangs zu Wort meldet, ist Lancelot, der in der letzten und entscheidenden Schlacht gegen die Sachsen sein Leben lässt: Der Film erzählt also von einem »unmöglichen« Standpunkt her, in dem sich Geschichte doch schon wieder in Imagination verwandelt hat. Er bietet eine Ursprungsgeschichte, die wie alle Ursprungsgeschichten mythische Züge trägt. Nicht nur, weil der »historische« Arthur eine alles andere als greifbare Figur ist, sondern auch, weil hier mit der Begründung eines symbiotischen Nationbewusstseins ein Erstes gesetzt wird, hinter das (scheinbar) nicht zurückgegangen werden kann.

7. Filmische Komplexitäten: Artusfilme in Frankreich

Erneut zeigt sich: die amerikanischen Filme zielen mit dem Artusstoff auf universalhistorische Dimensionen – ein entscheidender Unterschied zu den europäischen Autorenfilmen, vor allem zu den französischen, die sehr viel mehr die Auseinandersetzung mit der eigenen kulturellen Überlieferung suchen.¹⁰¹ Chrétien de Troyes, der Begründer des Artusromans, besitzt einen Ehrenplatz im Pantheon der französischen Literatur. Seine Romane und andere Artusromane sind in Übersetzungen oder Auszügen verbreitet. Die filmische Beschäftigung mit ihnen hat damit einerseits teil an der Beschäftigung mit einer sowohl fremden wie vertrauten Kultur und einem sowohl distanten wie nahen Imaginären.¹⁰² Sie berührt sich andererseits mit derjenigen der Literaturverfilmung im Allgemeinen: wie einen Text so in ein anderes Medium übertragen, dass die Eigenart des einen wie des andern präsent bleibt.¹⁰³ Eric Rohmer und Denis Llorca, beide an Chrétien orientiert, nahmen die Herausforderung dergestalt an, dass sie theatrale Dimensionen als Vermittlungsebene zwischen vergangenem Text und gegenwärtiger Rezeption einsetzten. Rohmers *Perceval le gallois* (1978) spielt auf einer Bühne, die von vornherein die Illusionseffekte des Hollywoodkinos verabschiedet: keine weiten Landschaften, keine wogenden Massen, keine raschen Szenenwechsel, keine dramatischen Close-ups. Die bevorzugte Einstellung ist die Halbtotale. Der Dekor ist, an mittelalterliche

¹⁰¹ JEFF RIDER u. a.: The Arthurian Legend in French Cinema: Robert Bresson's *Lancelot du Lac* and Eric Rohmer's *Perceval le Gallois*, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 149-162.

¹⁰² Vgl. JACQUES LE GOFF: L'imaginaire médiéval. Essais. Paris 1985 u. ö.

¹⁰³ Dazu die klassischen Beiträge von ANDRÉ BAZIN: Für ein unreines Kino. Plädoyer für die Literaturverfilmung (frz. 1952); Das »Tagebuch eines Landpfarrers« und die Stilistik Robert Bressons (frz. 1951), in: ders. (Anm. 54), S. 110-161. Vgl. jetzt ANNE BOHNENKAMP (Hg.): Literaturverfilmungen. Stuttgart 2005.

Handschriftenillustrationen angelehnt, karg und stilisiert. Die Musik wird von einer Gruppe gespielt, die selbst immer wieder, »mittelalterlich« gekleidet, im Bild erscheint. Die Schauspieler rezitieren den Text und sprechen damit – wie die Darsteller im mittelalterlichen geistlichen Spiel – von sich selbst in der dritten Person. Wirkung entsteht nicht durch psychologische Nuancierung, sondern durch Natürlichkeit: Der junge Fabrice Luchini als unerfahrener Perceval macht in seiner Person eine zwar nicht einfach herzustellende, aber auch nicht veraltete Gültigkeit der Geschichte sichtbar. Gerade die Distanz der Repräsentation ermöglicht, indem sie die Zuschauer zu einer meditativen Haltung zwingt, eine neue Form der Präsenz. Das Passionsspiel am Ende setzt die transzendente Bedingung von Erlösung ins Bild.¹⁰⁴ Llorcas Film *Les chevaliers de la table ronde* (1990) spielt ebenfalls überwiegend in bühnenhaften Innenräumen, spannt aber den Handlungsrahmen im Sinne der auch sonst bekannten Artusbiographie weiter. Zugleich nutzt er ihn zu einem Experiment mit den Erzählebenen: Mit den vier Gralsuchern Galaad, Lancelot, Perceval und Gawain verbinden sich vier räumlich und zeitlich diskontinuierliche Bereiche, die das Augenmerk auf paradigmatische Aspekte – etwa die Passionsgeschichte Christi – lenken, welche die Handlung durchziehen. Auch die Einblendung von *Tableaux vivants*, angelehnt an Bilder des Manierismus, die Verwendung von Close-ups und expressivem Spiel, der nuancierte Einsatz von Musik und Ton unterstreichen den sowohl überzeitlichen wie artifiziellen Charakter des Gezeigten.¹⁰⁵

Während die beiden Filme außerhalb Frankreichs nur begrenzte Wirkung entfalteten, bildet Bressons *Lancelot du Lac* (1974) einen der wichtigsten Markstein des europäischen Mittelalterfilms in den letzten drei Jahrzehnten.¹⁰⁶ Bresson verfährt auf den ersten Blick konventioneller als Rohmer und Llorca. Er behält wesentliche Elemente des Aktionsfilms bei: Kampf, Turnier, Intrige, Katastrophe; in einer frühen Phase der Planung (1964) hatte er sogar eine englischsprachige Produktion mit Schauspielern wie Natalie Wood und Burt Lancaster ins Auge gefasst. Dass er am Ende mit unbekannten, überwiegend jungen Akteuren arbeitete, verleiht dem Film ebenso seine eigene Note wie die konsequente Verwandlung der Elemente des Aktionsfilms in ein ästhetisches Gesamtkunstwerk, dessen Form und Stil die Aufmerksamkeit mindestens so sehr auf sich ziehen wie

¹⁰⁴ Vgl. Kapitel X (BRUNO QUAST).

¹⁰⁵ Genaue Analyse bei SANDRA GORGIEVSKI: *From Stage to Screen: The Dramatic Compulsion in French Cinema and Denis Llorca's Les Chevaliers de la table ronde*, in: HARTY, *Cinema Arthuriana* (Anm. 91), S. 163-176.

¹⁰⁶ Bibliographie bei HARTY, *Cinema Arthuriana* (Anm. 91), S. 278f.

Inhalt und Handlung.¹⁰⁷ Bresson orientiert sich an dem hochmittelalterlichen Versroman *La mort le roi Artu*, dem Abschlussteil des Lancelot-Gral-Zyklus. Er übernimmt allerdings nur Teile der Handlung und verzichtet auf die heilsgeschichtliche Perspektive ebenso wie auf den Aspekt der Buße. Das Resultat ist eine Untergangsgeschichte der arthurischen Welt. Szenen der Gewalt stehen am Anfang: sich erschlagende Ritter, Ströme des Bluts, geschändete Heiligtümer, Gehängte, Verbrannte, dazwischen immer wieder die Vollgepanzten auf ihren Pferden, durch die Wälder ziehend. Ein langer Zwischentitel, über einem Kelch vor schwarzem Hintergrund, resümiert die Situation:

Après une suite d'aventures qui relèvent du merveilleux et dont Lancelot du Lac fut le héros, les chevaliers du roi Artus, dits »Chevaliers de la Table ronde«, se sont lancés à la recherche du Graal.

Le Graal, relique divine, vase de la Cène dans lequel Joseph d'Arimathie recueillit le sang du Christ sur la croix, devait leur procurer un pouvoir surnaturel. On le croyait caché quelque part en Bretagne.

L'Enchanteur Merlin, avant de mourir, voua les chevaliers à cette aventure sainte. Certains signes interprétés par lui, désignèrent, pour mener la »quête«, non pas Lancelot du Lac, le premier chevalier du monde, mais un tout jeune chevalier, Perceval (Parsifal), le »Très-Pur«.

A peine ont-ils quitté le château que les chevaliers se dispersent. Perceval disparaît. Ils ne le reverront plus.

Deux ans ont passé. Les chevaliers rentrent au château du roi Artus et de la reine Guenièvre, décimés et n'ayant pas trouvé le Graal.

Die eigentliche Handlungsfolge setzt damit an einem Punkt ein, an dem Gral und Gralsuche nicht unmittelbar für das Geschehen eine Rolle spielen, wohl aber den Horizont markieren, der sich für den Artushof eröffnet hat und ihm gleichzeitig verschlossen geblieben ist. Dieser Horizont wirkt fort in der Frage nach einer spirituellen Haltung, die der dezimierten und desillusionierten Ritterschaft ein neues Ziel geben könnte: Artus lässt den Raum, in dem sich die runde Tafel befindet, verschließen; er interpretiert das Schweigen am Hof als Zeichen der Abwendung Gottes und fordert Gauvain auf zu beten. Doch die Möglichkeit geistlicher Orientierung wird nicht ergriffen. Im Vordergrund stehen einerseits die Spannung zwischen Lancelot und Mordred sowie ihren jeweiligen Anhängern, andererseits die Liebe zwischen Lancelot und Guenièvre. Die Geschehnisse sind gruppiert

¹⁰⁷ DAVID BORDWELL spricht in diesem Zusammenhang von »parametric narration«: *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisc. 1985, Kap. 12. Formanalytisch grundlegend ist der Beitrag von KRISTIN THOMPSON: *The Sheen of Armor, the Whinnies of Horses: Sparse Parametric Style in Lancelot du Lac*, in: dies.: *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, New Jersey 1988, S. 289-316; wieder in: JAMES QUANDT (Hg.): *Robert Bresson*. Toronto 1998, S. 339-371.

um das Turnier, das zeitlich die Mitte des Films und handlungstechnisch das Scharnier bildet zwischen der Konzentration der Ritter am Artushof im ersten Teil und ihrer Dispersion im zweiten Teil. Beim Turnier erscheint Lancelot inkognito, nicht aber, der oben erwähnten Tradition entsprechend, als Schwarzer Ritter, er trägt ein weißes Schild: Zeichen seines Heraustretens aus der Ordnung der Repräsentation, die, den Wappenfarben gemäß, den Hof kennzeichnet, Zeichen auch der Unbestimmtheit, die seine Position kennzeichnet. Lancelot ist eine Figur zwischen den Räumen: Er bewegt sich zwischen dem Hof (dessen Aushängeschild er darstellt) und dem Wald (in dem er Guenièvre trifft und von der alten Bäuerin gepflegt wird). Eine Figur zwischen Vergesellschaftung und Vereinzelung: Er entzieht sich dem Turnier und braucht dieses doch für die Demonstration der Machtverhältnisse. Eine Figur zwischen Selbstbestimmung und Selbstpreisgabe: Von der Gralsuche zurückkehrend will er das Verhältnis zu Guenièvre beenden und kann ohne ihre Liebe doch nicht leben; er befreit sie aus dem Gefängnis und nimmt für sie den Kampf gegen alle auf sich. Lancelot changiert zwischen den Gruppen: in Opposition zu Mordred, der als feiger Verräter erscheint, aber auch zu Artus, der Guenièvre nicht einfach preisgeben will. Am Ende bringt er seinem König die Gemahlin zurück, ohne sich selbst diesem wieder anzuschließen; erst als er von Mordreds Plan zur Übernahme der Herrschaft erfährt, stellt er sich auf die Seite von Artus. Die letzten Einstellungen zeigen, korrespondierend zu den ersten, die durch den Wald reitenden Ritter, die nun durch Bogenschützen aus dem Hinterhalt niedergestreckt werden. Es bleibt von ihnen nicht mehr als ein Blechhaufen.

Auch wenn mit den Bogenschützen eine »alte« und eine »neue« Ordnung angedeutet sind, zielt *Lancelot du Lac* im Ganzen nicht wie die amerikanischen Filme auf die Dimension des Politischen. Vielmehr zeigt er eine Gesellschaft, die weder das Ziel findet, das über ihre eigenen Machtkonstellationen hinauswiese, noch die Macht integrieren kann, die in ihr selbst enthalten ist: die Macht persönlicher Bindungen, die in der Liebe zwischen Lancelot und Guenièvre gipfelt. Diese Liebe ist wie in kaum einem anderen Artusfilm als existentielle entworfen, die die Protagonisten in ihrem leiblichen und geistigen Dasein bestimmt. Als sie sich nach der Gralsuche wiederbegegnen, will Lancelot die Trennung. Doch das vermeintlich letzte Treffen leitet eine neuen Phase der nicht aufzulösenden Bindung ein. Das erste und einzige Mal im Film lässt Lancelot seine Rüstung fallen (ein Vorzeichen des späteren tödlichen Niedersinkens): »Guenièvre, mon cœur.« – »Prends ce cœur, prends cette âme. Ils t'appartiennent.« – »C'est ton corps que je veux.« – »Prends ce corps interdit, prends-le, ressuscite-le.«

Die Emphase wirkt gerade deshalb, weil sie doppelt gebrochen erscheint. Zum einen schwanken Lancelot und Guenièvre zwischen der

Auslieferung an den absoluten Anspruch ihrer Liebe und der Einsicht in die Unmöglichkeit ihrer Realisierung. Zum andern werden ihre Begegnungen (wie die der anderen Figuren) filmisch in extremer Zurückhaltung gezeigt – kein Gefühlskino à la Hollywood, in dem große Stars zu bewegendem Musik und in vereinnahmenden Close-ups die Zuschauer in den Sog des Affekts hineinziehen, statt dessen ein Kunstkino, in dem unbekannte Schauspieler Sätze von unheurer Wucht und philosophischem Gehalt lakonisch, tonlos und unbewegt vorbringen und gerade dadurch eine Intensität anderer Art erzeugen. Bresson hat diesen Effekt in seiner Theorie des Kinematographischen selbst formuliert: Die Schauspieler sollen »Modelle« sein, die nicht theatralisch agieren und nicht Gefühle oder Intentionen zum Ausdruck bringen, sondern Erscheinungsflächen von Bedeutungselementen bilden, aus deren kleinsten Nuancen die Dimensionen der filmischen Wirklichkeit erwachsen.¹⁰⁸

Diese Wirklichkeit ist eine totale, die weder als Abbild noch als Spiel zu begreifen ist. Sie besteht aus einem Ensemble von Zeichen, die allesamt nicht auf etwas verweisen, das jenseits oder außerhalb von ihnen wäre – sie bringen ein System von Bedeutungen überhaupt erst hervor. So wie Dreyer den Unterschied zwischen Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund praktisch und theoretisch aufzuheben versucht hatte, gilt auch Bressons Bemühung einer Totalität, in der die Differenz zwischen »Hauptsachen« (Thema, Helden) und »Nebensachen« (Details, Nebenfiguren) einem feineren Netzwerk von Differenzen Platz macht. Schwach ausgeleuchtete Innenräume bedingen, dass die Figuren sich wenig von ihrer Umgebung abheben. Einfarbige, aber nuancenreiche Hintergründe unterstreichen den graphischen Charakter des filmischen Bildes. Mit Hilfe eines weniger magischen als radikalästhetischen Zeichengebrauchs schöpft Bresson die Möglichkeiten des filmischen Mediums in maximaler Weise aus: im Hinblick auf die Formen der Diegese, der Kamera und der Montage ebenso wie auf den Einsatz von Ton, Musik und Licht. Er fragmentiert die Erzählung: Gralsuche und Entscheidungsschlacht sind nur in Metonymien der Gewalt greifbar; auch die wichtige Episode der Gefangennahme und Befreiung Guenièvres scheint nur in verkürzten Momenten auf. Er fragmentiert das filmische Bild: Die Protagonisten erscheinen häufig nur ausschnittsweise, in Kopf-, Arm- oder Fußpartien. Auch die Welt, in der sie sich bewegen, wird nicht als Ganzheit verfügbar: Teile von Zelten, Gängen und Treppen, Fenstern und Bäumen dominieren. Dem korrespondiert der diskontinuierliche Charakter der Montage: Zu sehen sind keine flüssigen Bewegungen der Figuren von einem Ort zum andern, sondern Momente, die sich erst im Kopf des Zuschauers zu Kontinuitäten verbinden.

¹⁰⁸ Robert Bresson: *Notes sur le cinématographe*. Paris 1975, 1995 (Folio 2705).



Robert Bresson, Lancelot du Lac (1974)

Auch Ton und Musik begleiten oder untermalen nicht schlichtweg die Handlung, sondern bilden ein eigenes Zeichengefüge: Vom »Basso continuo« der trabenden Pferde, der schreitenden Ritter und der knarzenden, scheppernden und klirrenden Rüstungen heben sich einzelne Tönelemente ab – das Dudelsackspiel beim anfänglichen Ablaufen der Schrift und beim Turnier, das gelegentliche Wiehern der Pferde und Krächzen einer Dohle. Jeweils bringen sich Bild und Ton nicht zur Deckung. Sie sind gegeneinander verschoben und darin Manifestation einer nicht mehr im Gleichgewicht befindlichen Welt. In ihr sind die Zeichen Vorzeichen – des Unglücks, das bereits der erste Satz des Films, von einer alten Bäuerin geäußert, aufruft: »Celui dont on entend les pas avant de le voir, il mourra dans l'année.« Es ist dieser schicksalshafte Bedeutungsraum, zu dem sich die Zeichen der Bilder und Töne, indem sie sich wiederholen, zusammenfügen, aus dem der Film aber wiederum nur einen Ausschnitt wiederzugeben scheint. Der Bedeutungsraum »ist keine abstrakte Universalie jenseits von Zeit und Raum. Es ist ein einzelner, einzigartiger Raum, der nur die Homogenität eingebüßt hat, das heißt das Prinzip seiner metrischen Verhältnisse oder des Zusammenhalts seiner Teile, so daß eine unendliche Vielfalt von Anschlüssen möglich wird. Es ist ein Raum virtueller Verbindung, der als ein bloßer Ort des Möglichen gefaßt wird.«¹⁰⁹ Lancelot ist der perfekte Repräsentant dieses Raumes. Im letzten Dialog mit Guenièvre sagt er: »J'ai des yeux pour l'impossible.«

Das Turnier in der Mitte des Films bietet auch in dieser Hinsicht den Mittelpunkt, treten in ihm doch die angedeuteten Prinzipien wie in einem Brennspiegel zusammen. Zwar sind die traditionellen Elemente vorhanden: die Präsentation der Wappen, die Serialität der einzelnen Kämpfe mit einem sich beschleunigenden Rhythmus, die Spannung vor dem Stoß, die Blicke auf die Reaktionen des Publikums. Doch auch hier gilt das metonymische Verfahren: kein Überblick über den Platz und die Beteiligten, kein Eindruck von der Individualität der Kombattanten, kein Raum-Zeit-Bild des genauen Ablaufs der Tjosten. Lanzen und Pferdebeine stehen anstelle von Kämpfern, das Gelände anstelle der Kampfbahn, das Fallen oder schließlich nur das Geräusch und der Aufschrei des Publikums anstelle des tatsächlichen Zusammenpralls. Die Wappen wiederum sind nicht, wie traditionell üblich, durch ihre Farben, Muster und Tiere deutlich voneinander unterschieden, sie ähneln einander und bezeichnen Facetten einer ritterlichen Welt, aus der sich vor allem einer abhebt: Lancelot. Sein Schild ist blank, sein Auftritt wird durch einen leichten Close-up auf Gauvain hervorgehoben, seine Kämpfe dienen der Herstellung von Nähe –

¹⁰⁹ DELEUZE (Anm. 11), S. 153.

Gauvain und Artus erkennen an ihnen die Präsenz des Absenten. Sie nennen fünfmal seinen Namen: die einzigen Worte, die während des Turniers gesprochen werden.

Am Turnier führt Bresson vor, wie ein Medium seinen Helden konstruiert: durch die Suggestion von körperlicher Evidenz und Präsenz. Er zeigt aber auch, wie fragil eine solche Konstruktion ist: Kaum ist das Turnier vorüber und der Held wieder von der Bildfläche verschwunden, diskutieren die Ritter die Indizien, die für oder gegen die Präsenz Lancelots sprechen. Anders als die Schwarzen Ritter des Hollywoodkinos bringt dieser Weiße Ritter nicht nur das Verhältnis von Loyalitäten und Illoyalitäten zum Vorschein. Er markiert die Aporie der dargestellten arthurischen Welt, die den Besten braucht und ihn zugleich ausschließen muss. Lancelot ist der Referenzpunkt, an dem die Welt zerbricht, und zugleich ihr Prisma, in dem sich der Sinnverlust spiegelt: »GUENIÈVRE: Tu t'expliques Lancelot? – GAUVAIN: Il ne pouvait pas continuer sans se perdre, perdre mon oncle [Artus], nous perdre tous.« Sich selbst zu verlieren und die Gemeinschaft zu verlieren sind die beiden Aspekte, die sich im Film durchdringen. Schon die erste Sequenz nach dem Vorspann zeigt einen Ritter, der davon spricht, seinen Weg verloren zu haben. Die Antwort der alten Bäuerin (»Je vous mettrai sur votre chemin«) wirft von vornherein die Frage auf, ob dieser Weg nicht eine Schiene ins Verderben ist.

Auch die Fragmentierung von Handlung, Bild und Ton, generell eines von Bressons wichtigsten Stilmitteln,¹¹⁰ erweist sich als Mittel, den Weg in den Untergang filmisch zu fassen. Die Facetten der Ritter, ihrer Rüstungen, ihrer Waffen, ihrer Pferde bilden zusammengenommen den einen Körper der arthurischen Welt, der doch nicht mehr einer ist – unter anderem, weil in ihrem Zentrum (als ihre »Sonne«) ein verbotener Körper, derjenige der Königin, steht, der seinerseits dem exorbitanten Körper Lancelots zubestimmt ist.¹¹¹ Die Zersplitterung des arthurischen Körpers vollzieht sich im Laufe des Films und mündet in das berühmte Schlussbild. In ihm liegen die nunmehr leblosen Teile wie auf einem Schrotthaufen zusammen. Das bewegte Bild ist definitiv zum stehenden geworden, an dessen Grenze es sich bei Bresson immer schon befindet. Eine letzte Pointe verdeutlicht diese Grenze: Schon scheint der Haufen leblos, als sich der zuletzt Niedergesunkene doch noch einmal regt, bevor endgültig das Scheppern der Rüstungen zur Ruhe gekommen ist.

¹¹⁰ Vgl. den Abschnitt *De la fragmentation* bei Bresson (Anm. 108), S. 93f.: »Elle est indispensable si on ne veut pas tomber dans la représentation. Voir les êtres et les choses parties séparables. Isoler ces parties. Les rendre indépendantes afin de leur donner une nouvelle dépendance.«

¹¹¹ Zur Rolle des Körpers KEITH READER: Robert Bresson. Manchester 2000, S. 116-125.

Die Agonalitäten münden in Agonie. Doch in ihr steckt keine verschlüsselte Botschaft über den Charakter der arthurischen Welt oder gar der mittelalterlichen Kultur. Bresson entwickelt vielmehr die Nuancen einer Beziehung von Mittelalter und Moderne, die sich der thesenhaften Fixierung verweigert. Die wörtlich genommene Körpermetaphorik im oben zitierten Dialog zwischen Lancelot und Guenièvre klingt an mittelalterliche Usancen an, überblendet diese aber sofort in moderne Figuren des Begehrens und der Erfüllung. Generell dient das mittelalterliche Szenario nicht dazu, ein historisches Ambiente zu evozieren: Die Ausstattung ist karg, Kleider und Wappen bleiben unspezifisch, monumentale Fixpunkte fehlen ganz. Doch ein spezifischer Essentialismus ermöglicht es, Werte herauszupräparieren, Gefühlswerte ebenso wie Farbwerte, die mit Intensitäten und Potentialen verbunden sind. Die Abstraktion steht quer zu einer Rekonstruktion mit Hilfe von historischem Dekor. Sie führt nicht ins Mittelalter zurück, sondern zu der Frage, wie die Wahrnehmung sich erneuern kann, wenn sie durch ihre eigene (historische) Verfremdung hindurchgeht.

8. *Mittelalter und Moderne*

Jeder filmische Entwurf mittelalterlicher Gegebenheiten ist von den Bedingungen der (Post-)Moderne geprägt.¹¹² Das betrifft das Dargestellte in seinen verschiedenen Dimensionen: Setting, Ausstattung und Schauspieler tragen, allen historisierenden Bemühungen zum Trotz, immer auch die Züge des Gegenwärtigen an sich. Und es betrifft das Medium mit seinen Eigensetzlichkeiten: Der Film ist gleichzeitig eine ideale Form, den Zuschauer an der Vergangenheit teilhaben zu lassen, und eine fragwürdige, verkörpert er doch selbst die fundamentale Differenz zu dem, was er darstellt. So gehört es zwar zum Grundzug vieler Mittelalterfilme, die historische wie mediale Differenz (zeitweise) vergessen machen und ins Innerste einer Zeit vordringen zu wollen: Nicht nur Hoellerings Becket-Film *Murder in the Cathedral* (1952), der darauf insistiert, die historischen Gewänder seien auch nach historischen Techniken hergestellt, stellt den Anspruch auf Angleichung und Partizipation ins Zentrum. Doch ebenso prägend ist die Unmöglichkeit, diese vollständig zu erreichen oder den der Illusion zugrunde liegenden Kontrakt mit dem Zuschauer zu übergehen. Gerade die Fülle der illusionistischen Mittel macht die Filme verwundbar für

¹¹² ARTHUR LINDLEY: The ahistoricism of medieval film, in: *Screening the Past* 3 (1998); <http://www.latrobe.edu.au/www/screeningthepast/firstrelease/fir598/ALfr3a.htm>.

Schwächen im Detail, in der Handlung, der Figurengestaltung, der Schauspielerführung und lässt sie nicht selten aussehen wie naturalisierte Kunsträume, in denen vertraute Zustände, Konflikte oder Affekte in ein historisches Dekor getaucht scheinen. Oft genug allerdings sind die Verfremdungseffekte, die sich durch die Kombination der Zeiten ergeben, funktional. Die Alterität der Vergangenheit wird fassbar gemacht in und mit der Alterität von Bildern, die ihre eigene Gespaltenheit zum Vorschein bringen: die Spannung zwischen dem, was sie sind, und dem, was sie darstellen, die Spannung zwischen dem Ersetzen dessen und der Nicht-Identität mit dem, auf das sie sich beziehen. Tarkowskij's *Andrej Rubljow* beginnt mit einer Prologszene, in der ein Mann zu fliegen versucht: im Drehbuch mit Hilfe von Flügeln, im Film in einem zusammenge nähten Ballon. Die Änderung vermindert nicht nur das mythische Pathos des menschlichen Wunsches zu fliegen, sie geht auch einher mit einer Verunklärung des zeitlichen Indexes: An Gewändern und Gebäuden ist nicht klar zu erkennen, ob wir uns in einer fernerer oder jüngeren Vergangenheit befinden, deutlich ist nur, dass hier einer mit den Gesetzen der Schwerkraft auch die Fesseln seiner Zeit abzustreifen versucht – mit einem immerhin kurzzeitigen Erfolg. Das ist keine Allegorie filmischer Vergangenheitsrekonstruktion, eröffnet aber assoziative Spielräume, in denen der Film »die kompliziertesten Fragen der Gegenwart auf einem Problemniveau« aufgreifen kann, »das jahrhundertlang ein Arbeitsfeld von Literatur, Musik und Malerei war«.¹¹³

Verabschiedet ist hier die sonst verbreitete Vorstellung, das Mittelalter *beobachten* zu können, indem historische Identifikationsfiguren und retrospektive Zugangsweisen eng geführt werden. Auch sonst allerdings ist diese Vorstellung durchzogen von dem Wissen, dass die Beobachtung *Als-ob-Charakter* hat. Schriftstücke lassen sich täuschend echt imitieren, Gemälde mit historischen Techniken herstellen, Gebäude aus originalem Material nachbauen, Turniere und Mahlzeiten in geeignetem Ambiente ausrichten. Der Film vermag all dies zugleich, vermag aber (anders als der Datenhelm) all dies nur zu repräsentieren. Er eröffnet uns »eine irrealer Welt und eine schon weit zurückliegende Zeit«, doch er »ist eine Projektion, die erfindende Darstellung einer drei- und vierdimensionalen Welt mittels Lichtstrahlen, Tönen und bewegter Bilder auf einer hellen Fläche. Und es ist dieser inszenatorische Aspekt, der uns als Zuschauer das bewusst ambivalente Verhältnis zum Film ermöglicht: Wir sollen und wollen »drinnen« sein, Teil des Films, und doch auch wieder nicht; also »draußen« sein, in der realen Welt, und doch auch wieder nicht.«¹¹⁴ Dementsprechend

¹¹³ Tarkowskij (Anm. 67), S. 93; ebd., S. 91f. zur Ballonszene.

¹¹⁴ FRÜCHTL (Anm. 23), S. 64.

schwankt der Film zwischen einem Verbergen und einem Ausstellen der Gegenwärtigkeit, die sich der Vergangenheit annimmt. Er schwankt zwischen *Achronismen* unvermeidlicher und *Anachronismen* auffälliger Art. Statisten mit Uhren am Handgelenk oder Zigaretten in der Hand, Rüstungsteile, die nicht zusammenpassen, Interieurs, die aus mehreren Jahrhunderten zusammengesucht sind – Liebhaber und Experten wissen zahlreiche Beispiele zu nennen. Mehr oder weniger versteckt, erlauben sie es, punktuell die filmische Illusion zu durchbrechen: so im Falle des gedruckten Buches, aus dem in Pasolinis *Decameron* vorgelesen und in *I racconti di Canterbury* die (wiederum aus dem *Decameron* stammende) Inspiration bezogen wird, oder der Maiskolben, die in Buñuels *Léonor* auf der Tafel liegen. Während indes die Präsenz der Gegenwart in der Vergangenheit gelegentlich der filmischen Autoreflexivität dient, hat die (von den meisten Zuschauern unbemerkte) Gleichzeitigkeit eigenzeitlich verschiedener Elemente selten eine andere Funktion als die, Atmosphäre zu schaffen.

In *El Cid* (1961) kennzeichnen die historisch-immanenten Differenzen das Konglomerat, aus dem die Legende entsteht. Um den hochmittelalterlichen Palast und die Kathedrale von Burgos ranken sich Früh- und Spätmittelalterliches. Der Teppich von Bayeux, an dem Jimena stickt, fällt zwar in die Lebenszeit des historischen Cid, erscheint aber selbst schon als Produkt einer sich von den Ursprüngen entfernenden heroischen Legendenbildung. Konsequenter noch macht Cassentis Film *La chanson de Roland* (1978) den heroischen Stoff in seiner Historizität sichtbar.¹¹⁵ Dem Bédierschen Modell der Ausbreitung der Chansons de geste gemäß erfolgt die Aufführung des Heldenepos durch eine Schauspielertruppe auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela. Sie wird indes nicht als Aufführung gezeigt, sondern als filmische Handlung, die wiederum von der sonstigen Handlung stilistisch unterschieden ist durch eine statischere Kamera und kältere Farben, monumentale Einstellungen und literarische Dialoge. Thematisch verflechten sich die Partien des Epos und die Stationen des Weges, um sich am Ende wieder voneinander zu lösen: Die Heroisierung von Opfer und Gewalt erweist sich als ungeeignet, mit der aktuellen Gewalt umzugehen; der Protagonist verlässt die Truppe und richtet seinen Weg von der Region der Vergangenheit (Nordspanien) zur Region der Zukunft (Flandern).

Sieht man von solchen Experimenten mit der Rekonstruktion einer mehrschichtigen Vergangenheit ab, gilt das Augenmerk vieler Filme den Möglichkeiten, Mittelalter und Moderne in Beziehung zu setzen. Das kann dadurch geschehen, dass mittelalterliche Stoffe in modernes Gewand gehüllt werden: Jean Delannoy transportiert in *L'Éternel retour* (Frankreich

¹¹⁵ Vgl. AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 240-243.

1943) die Tristangeschichte in die Gegenwart, Michael Powell und Emeric Pressburger versetzen in *A Canterbury Tale* (Großbritannien 1944) Chaucers Pilger ins England des Kriegssommers 1943.¹¹⁶ George Lucas gibt in seiner galaktischen Saga *Star Wars* (USA/GB 1977ff.) dem Helden Luke Skywalker eine Initiierung, die an das Artus-Merlin-Muster anknüpft.¹¹⁷ George Romero lässt in *Knightriders* (USA 1981) die arthurische Gemeinschaft in Form einer Motorradgang auferstehen, die sich durch ein ländliches Pennsylvania der siebziger Jahre bewegt und dabei der von Materialität, Medialität und Korruptivität geprägten Gegenwartskultur den American dream einer moralbewussten, gerechten und organischen Welt entgegenhält – »a utopian society that accepts all people regardless of race, sex, affectional preference, or disability«.¹¹⁸ Steven Spielberg ermöglicht in *Indiana Jones and the Last Crusade* (USA 1989) dem Archäologen Jones, seinen Vater, einen von Sean Connery gespielten kauzigen Mediävisten, mit einem Schluck aus dem Heiligen Gral zu retten und den Nazis ein Schnippchen zu schlagen.¹¹⁹ Terry Gilliam versetzt in *Fisher King* (USA 1991) das Erlösungsmysterium des Grals ins Zentrum New Yorks: Im Central Park erzählt der Clochard Parry seinem Freund Jack die Geschichte, wie der einfache Tor den Fischerkönig heilte; im neogotischen Stadtschloss befindet sich der Sportpokal eines Milliardärs, in dem Parry den Gral verkörpert sieht und nach dessen »Befreiung« er aus seinem Koma wieder erwacht.¹²⁰

Die in Fantasy, Science Fiction oder New-Age-Spiritualität fortlebenden mittelalterlichen Elemente haben meist weniger mit dem Mittelalter im Besonderen denn mit dem Abenteuerlichen und Mythischen im Allgemeinen zu tun. Über sie hinaus lassen sich drei Grundtypen unterscheiden, in denen Mittelalter und Moderne in direkte Relation treten: (1) Die Zeiten werden diegetisch in Form einer Binnen- und einer Rahmenhandlung, zwischen denen die Figuren konkret oder imaginativ wechseln, aufeinander bezogen und zugleich getrennt; (2) eine diegetische Vermischung mittelalterlicher und moderner Elemente findet statt; (3) mittelalterliche Gegeben-

¹¹⁶ Zum ersten Film: ebd., S. 65-67 u. ö.; zum zweiten THOMAS VORWERK: *The Archer's Tale. Der Spielfilm A Canterbury Tale und seine Beziehung zu Geoffrey Chaucers The Canterbury Tales*, unter: http://www.satt.org/film/01_12_canterbury_1.html (2001).

¹¹⁷ Vgl. TIM HENTHORNE: *Boys to Men: Medievalism and Masculinity in Star Wars and E.T.: The Extra-Terrestrial*, in: DRIVER/RAY (Anm. 23), S. 73-90.

¹¹⁸ HARTY, *Cinematic American Camelots* (Anm. 36), S. 106.

¹¹⁹ Vgl. SUSAN ARONSTEIN: »Not Exactly a Knight: Anthurian Narrative and Recuperative Politics in the *Indiana Jones* Trilogy«, in: *Cinema Journal* 34 (1995), S. 3-30.

¹²⁰ Vgl. ROBERT J. BLANCH: *The Fisher King in Gotham: New Age Spiritualism Meets the Grail Legend*, in: HARTY, *King Arthur on Film* (Anm. 91), S. 123-139.

heiten werden extradiegetisch durch konnotative Bedeutungen für zeitgenössische Situationen transparent.¹²¹

(1) Das klassische Modell für die direkte Inbezugsetzung der Zeiten ist das der Zeitreise. Sie kann in beide Richtungen erfolgen. Der Sprung aus der Vergangenheit in die Zukunft begegnet in Vincent Wards neuseeländischem Fantasy-Film *The Navigator* (1988), in dem ein neunjähriger Junge, Bewohner eines abgeschiedenen englischen Dorfes, in der Pestzeit (1348) eine Vision hat, wie er sein Dorf retten kann: Er muss ein Kreuz auf einer fernen Kathedrale anbringen und dringt, zusammen mit vier Begleitern, in einem Minenschacht durch die Erde vor, bis er im Neuseeland des 20. Jahrhunderts ankommt. Nach zahlreichen Abenteuer erfüllt er seine Mission, lässt aber, zurückgekehrt, als letztes Opfer der Pest sein Leben. Ebenfalls einen mittelalterlichen Rahmen besitzen einige populäre Filme Jean-Marie Poirés (*Les visiteurs*, 1993, mit 13,6 Millionen Kinobesuchern der beliebteste französische »Mittelalterfilm«, und seine Fortsetzungen).¹²² Der Ritter Godefroy hat versehentlich seinen Schwiegervater erschossen und kann nicht heiraten. Er bittet den Burgzauberer um Rat und erhält einen Zaubertrank, der ihn in die Situation zurückversetzen soll, in der er den Fehler beging; doch gelangt er statt dessen mit seinem Knappe Jacquouille ins 20. Jahrhundert, wo sie nach einem Zaubertrank für die Rückkehr suchen. Sie sorgen für chaotische Zustände und humorvolle Situationen, nicht zuletzt aufgrund der künstlich altfranzösischen Sprache, die sie sprechen. Die Alterität wird zum Auslöser komischer Effekte. Zugleich erweist sich die Zeitdifferenz als von Kontinuitäten durchzogen. Zum Beispiel begegnen die beiden Helden ihren leiblichen Nachkommen. Auch findet Jacquouille einen Schatz wieder, den er 1126 gestohlen und versteckt hatte: ein Zeichen für den Fortbestand mittelalterlicher Elemente in residualer Form. Der Knappe bleibt denn auch, während sein Herr zurückkehrt, freiwillig in der »Zukunft«. Die Fortsetzungen schließen daran, auf Klamaukniveau, an: Godefroy hat, um Frénégonde heiraten zu können, eine in der Zukunft vergessene Reliquie, einen fruchtbarkeitsfördernden heiligen Zahn zurückzuholen etc.

Häufiger ist der umgekehrte Weg: die Zeitreise in die Vergangenheit. Sie dient nicht so sehr dazu, die archaischen Relikte des Einst im Jetzt herauszustellen, als den zivilisatorischen Fortschritt zu beleuchten – inklusive des unterwegs Verlorengegangenen. Eine der Fragen, die sich dabei stellt, ist die nach der Veränderbarkeit oder Nichtveränderbarkeit des historischen Prozesses. In *The Books of Days* (1988) ist es nur eine Wand, die

¹²¹ Eine umfassendere, an der Erzähltheorie Genettes orientierte Systematisierung bei AMY DE LA BRETÈQUE (Anm. 1), S. 47-89.

¹²² Ebd., S. 58-62.

das 20. vom 14. Jahrhundert trennt und die, einmal durchbrochen, zeigt, dass auch die sozialen Sündenbockmechanismen nicht an Bedeutung verloren haben. In *Timeline* (2003) gelangen die Helden mit Hilfe eines neu entwickelten Transmittors in das Frankreich des Jahres 1357 und müssen nicht nur mit den dortigen kriegerischen Verhältnissen fertig werden, sondern auch mit der Auflage, den Lauf der Geschichte nicht zu modifizieren. Hier bewegen sich, dem Science-Fiction-Genre nahe, Helden tatsächlich physisch durch die Zeit – wie schon in noch extremerem Maße die zwergerartigen Kreaturen der *Time Bandits* (Terry Gilliam, 1981), die sich auf ihrer Reise durch Raum und Zeit völlig verirren und über das moderne Kinderzimmer, das Schlachtfeld Napoleons und den Sherwood Forest bis ins antike Griechenland zurückreisen, bevor sie sich in ein Phantasieland retten, aus dem sie nur das Oberste Wesen befreien kann.

Anderswo sind es Bewegungen der Imagination, die immer auch die Imagination betreffen, welche das Kino selbst zu wecken in der Lage ist. Am beliebtesten waren die erwähnten Versionen von Twains *A Connecticut Yankee in King Arthur's Court*, die je neu den Traum nährten, die Vergangenheit ließe sich a posteriori verbessern – auf eine Weise, die die Segnungen der (technischen) Zivilisation und die Prinzipien demokratischen Miteinanders in der Balance hält und zugleich die Überlegenheit des modernen Amerika gegenüber dem alten England herausstellt. Die moderne Rahmenhandlung umschließt hier eine mittelalterliche Binnenhandlung, in die sich der amerikanische Radioreparateur Hank Martin ebenso hineinträumt wie seine Pendants: der englische Weltkriegssoldat, der sich in DeMilles *Joan the Woman* (1917) in Jeannes Verehrer Eric Trent wiederfindet, die amerikanische Predigerin, die sich in Michael Andersons *Pope Joan* (1972) mit der sagenhaften Päpstin Johanna identifiziert, oder die dunkelhäutige Physikerin (Whoopi Goldberg), die sich in Roger Youngs Fernsehkomödie *A Knight at Camelot* (USA 1998) mit Ghettoblaster und Notebook, Dynamit und Dampfmaschine daran macht, der arthurischen Welt Fortschritt und Freiheit zu bringen und der durch Merlin verkörperten Magie entgegenzuwirken. Statt physischer Ereignisse oder psychischer Disposition zur Hineinversetzung ins Damals kann aber auch schon das Öffnen eines Buches, ein im Historienfilm beliebtes Muster, genügen, die Verlebendigung des Geschriebenen in Gang zu bringen: In Daniel Mangranés und Carlos Serrano de Osma's *Parsifal* (1952/53) finden zwei Soldaten während des Dritten Weltkriegs in den Ruinen eines Klosters eine Handschrift, die die Geschichte von Parzivals Weg zum Gralskönigtum erzählt; diese wird im Folgenden nach Wagner vorgeführt.

Die Verbindung kann auch auf surrealistische Weise erfolgen: In Powell/Pressburgers *A Canterbury Tale* (1944) verwandelt sich der in die Luft geworfene Falke in ein Spitfire-Militärflugzeug und der mittelalterliche

Squire in einen britischen Tommy. In Buñuels letztem mexikanischen Film *Simón del desierto* (*Simon in der Wüste*, 1965) vermittelt das Bild eines Düsenflugzeuges zwischen der von Versuchungen, Entbehrungen und Wundern geprägten Wüstenwelt des syrischen Säulenheiligen (5. Jh.) und dem Tanzlokal im modernen New York, in dem der Protagonist unbeteiligt an einem Tischchen sitzt, während junge Leute Rock tanzen. Der Zeit- und Raumsprung, Notlösung angesichts des die Weiterführung verunmöglichten Geldmangels bei der Produktion, verschiebt die Frage nach der christlichen Leib- und Sinnenfeindlichkeit auf die Ebene globaler Kulturgeschichte. Schon in *La voie lactée* (1950) hatte Buñuel anhand der Reise zweier Clochards nach Santiago de Compostela eine satirische Reise durch zwei Jahrtausende abendländischer Kirchengeschichte unternommen. Sie begegnen verschiedenen Figuren, Päpsten, Häretikern, Jesuiten, Jesus selbst, und verfolgen verschiedene Situationen, Erschießungen, Folterungen, Streitgespräche, deren Realitätsstatus in doppelter Weise offen bleibt: Was davon ist Imagination der Landstreicher? Und auf welchen Suggestionen beruht die christliche Religion? Jesus, dem sie als letztes begegnen, heilt zwei Blinde, die doch in der nächsten Szene weiter ihre Taststöcke benutzen – nur der Film, so die Suggestion, kann jenes Überwirkliche und Überhistorische produzieren, das die Historie als faktisch zu erweisen versucht.¹²³

(2) Eine der nicht unwesentlichen Selbstermächtigungen des Mittelalterfilms besteht darin, die Realitätsebenen und Darstellungsformen zu mischen und so den zugleich historisierenden und enthistorisierenden Charakter des Mediums sichtbar zu machen. Ein kühnes Experiment in dieser Richtung bietet schon der Stummfilm *Häxan* (1922) des Dänen Benjamin Christensen, der später in Hollywood Horrorfilme wie *The Haunted House* (1928) oder *Seven Footprints to Satan* (1929) drehen wird.¹²⁴ *Häxan* schwimmt auf der Welle der um 1900 für die Kunst neu entdeckten Hexenthematik¹²⁵ und bietet eine Mischung aus dokumentarischem und

¹²³ Drehbücher: *La voie lactée*; *Simon du désert*. Paris 1969 (Avant-scène. Cinéma 94/95); STEFAN GROSS: *Paradoxe Säulen – Athletik der Askese*. Luis Buñuels *Simón del desierto* und die Realität des Surrealismus. Frankfurt/M. 1998; weitere Literatur bei GWYNNE EDWARDS: *A companion to Luis Buñuel*. Woodbridge, Suffolk 2005 (Colección Tamesis. Serie A. Monografías 210).

¹²⁴ Zu Christensen vgl. JYTTE JANSEN (Hg.): Benjamin Christensen. An International Dane. New York 1999; zu *Häxan* JAMES KENDRICK: A witches' brew of fact, fiction and spectacle, in: *Kinoeye. New Perspectives on European film* 11/3 (2003); <http://www.kinoeye.org>.

¹²⁵ ULRIKE STELZL: *Hexenwelt. Hexendarstellungen in der Kunst um 1900*. Berlin 1993; zum Film ROLF GIESEN: »Queens of Horror«, böse Märchenhexen, zauberhafte Frauen. Hexenfiguren in Film, Trickfilm und Filmkomödie, in: RICHARD

imaginativem Gestus: »ein kulturhistorischer Vortrag in lebenden Bildern in sieben Kapiteln«. Das Lehrhafte steht am Anfang und am Ende: zunächst, ausgehend von bekannten frühneuzeitlichen Holzschnitten, ein Überblick über die Geschichte des Hexenglaubens, über die frühen Weltvorstellungen und die traditionelle Kosmologie; schließlich eine Inbezugsetzung des mittelalterlichen Hexenwahns zur modernen Hysterie (mit ihren Begleiterscheinungen Schlafwandel und Kleptomanie), aber auch zur Hellscherei. Damit ist der Bogen von der Urzeit zur Gegenwart geschlagen, zugleich nahe gelegt, Archaisch-Primitives wirke im Esoterischen, Spiritistischen und Krankhaften fort – eine der frühen Psychoanalyse vertraute Annahme.¹²⁶ Das Mittelalter, Zentrum der solchermaßen gerahmten Kapitel, zeigt sich als letzte, vielleicht stärkste Bastion des Aberglaubens, als eine Zeit, in der der Hexenglaube zwar bereits kritisch gesehen, aber mit den falschen Mitteln bekämpft wurde. Diese aufklärerische, entlarvende Perspektive wechselt allerdings im Film mit einer sensationslüsternen, teilnehmenden. Nicht nur dokumentiert werden sollen die früheren Verhältnisse, sondern deren unglaubliche Dimensionen eingefangen werden mit den Mitteln des modernen Mediums.



Benjamin Christensen, Häxan (1922)

VAN DÜLMEN (Hg.): Hexenwelten. Magie und Imagination vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Frankfurt/M. 1987, S. 253-281.

¹²⁶ Vgl. Sigmund Freud: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker, zuerst 1913.

Schon die Photographie war fasziniert von den Möglichkeiten, Übersinnliches auf eine empfindsame Platte zu bannen; für den Film wurde die Suggestion von Körperlichkeit und Bewegtheit konstitutiv.¹²⁷ Am Anfang sind es noch die Bücher, aus denen *Häxan* seine Beispiele bezieht. Dann wird ein Modell der Hölle gezeigt, in dem sich die Teufel bereits in mechanischer Bewegung befinden. Das nächste Kapitel führt mit dem Eintritt in die (im Jahr 1488 situierte) Hexenküche die Zuschauer hinein in eine Welt der Träume und Phantasien. Zwar bleibt durch Kommentare, Ichaussagen des Regisseurs und Illusionsbrechungen die filmische Situation bewusst, doch immer wieder scheint sich das »re-enactment« zu verselbständigen. Wir wohnen den Dialogen mit der alten Hexenmeisterin bei, finden die Wünsche ihrer einen Liebeszauber kaufenden Klientin visualisiert und begegnen Frauen, die sich nachts, neben dem eigenen Mann im Ehebett liegend, wollüstig dem durchs Fenster kommenden Teufel hingeben. Vollends das Mittelkapitel eröffnet der onirischen Imagination breiten Raum: Das erzwungene Geständnis der alten Bettlerin Maria wird in seinen Details szenisch umgesetzt – die Hexen reiten über Häuser, Zäune und Bäume hinweg, versammeln sich zur teuflischen Orgie des Hexensabbats, fünf Filmminuten lang, für die Christensen alle Mittel einsetzte, den Zuschauer zu fesseln: surreale Bauten, geheimnisvolle Beleuchtung, Close-ups von Gesichtern, Blasphemie, Erotik und Gewalt. Das hat dem Film einen Ehrenplatz in der Geschichte des Horrorfilms gesichert, aber im Laufe der Zeit auch zu immer neuen Zensurierungen geführt. Die um ein Viertel gekürzte Neufassung von 1967 ersetzte die meisten Zwischentitel durch einen Kommentar des Kultautors William S. Burroughs und fügte zeitgenössische Free-Jazz-Musik dazu – die eine Avantgarde bedient sich der andern, der mittelalterliche Exzess wird zum Identifikationspunkt der die Grenzen der bürgerlichen Welt sprengenden Generation der Sixties.

Der Rückgriff auf das Mittelalter als Möglichkeit, die Aufklärung zu überspringen und dem Triebhaften, Ungeordneten und Irrationalen Geltung zu verschaffen – oder auch schlicht dem Widerständigen: Rainer Werner Fassbinder benutzte seinen 1970 im Auftrag des WDR produzierten Film *Die Niklashauser Fart* dezidiert zu einer Auseinandersetzung mit der revolutionären Bewegung seiner eigenen Zeit. Der historische Referenzpunkt ist die Geschichte des Viehhirten Hans Böhm, des sog. Pfeifers von Niklashausen, der 1476, mit sozialrevolutionären Predigten auftretend, zahlreiche Anhänger um sich geschart hatte; die kirchliche und weltliche Obrigkeit verfolgte die Massenbewegung mit Sorge, ließ Böhm im Schnellverfahren als Ketzler verurteilen und in Würzburg auf dem Scheiterhaufen

¹²⁷ STEFAN ANDRIOPOULOS: *Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos*. München 2000.

verbrennen, was zu einem kurzzeitigen, spontanen Massenprotest führte – eine der Vorstufen des Bauernkrieges.¹²⁸ Fassbinder war zunächst vom historischen Ereignis ausgegangen, hatte dann aber zunehmend die in ihm enthaltene allgemeine Problematik von Arbeit und Kapital, Herrschaft und Widerstand ins Zentrum gestellt; unmittelbar vor den Dreharbeiten fiel die Entscheidung gegen einen Kostümfilm:¹²⁹

Wir wollen keinen historischen Film machen, sondern wir wollen zeigen, wie und warum eine Revolution scheitert. Dazu müssen wir jede historische Begrenzung, die uns dabei beengen würde, bewusst vernichten. Der Zuschauer darf nicht auf den Gedanken kommen: Ach ja, das geschah 1476. So ein Gedanke würde ihn beruhigen, aber er soll ja beunruhigt werden beim Zuschauen. Er soll sich ganz darauf konzentrieren, was die Leute in dem Film tun, nicht darauf, was sie dabei anhaben.

Die Äußerlichkeiten in dem Film dürfen überhaupt keinen Eigenwert bekommen. Wir müssen von vornherein klarstellen, dass es völlig egal ist, welche Möbel da beispielsweise rumstehen. Im Haus der Margarete gibt es Möbel aus allen möglichen Stilrichtungen, halt den ganzen Kulturschutt aus den letzten 500 Jahren. Das ist nicht, weil sie sich etwas dabei gedacht hat, sondern weil der Zuschauer denken soll, dass sie zu den Herrschenden gehört.¹³⁰

In der Tat mischt der Film bunt die Epochen. Die mittelalterliche Religiosität verbindet sich mit einigen barocken Interieurs sowie modernen Autos, Waffen und Kleidern. Fünf Minuten lang sieht man die Improvisation eines Instrumentalstücks durch die Rockgruppe Amon Düül II; Passagen aus einer Tageszeitung werden vorgelesen; die Protagonisten bewegen sich zu den Klängen einer Westernmelodie über eine Landstraße; auf der Müllkippe rezitiert eine Frau emphatisch Kleists *Penthesilea*; ein bei den letzten Zeilen vernehmbares Summen schwillt zu »Völker, hört die Signale« an. Die Gruppe um den Prediger Hans Böhm, der schließlich auf einem Autofriedhof gekreuzigt wird, trägt Züge des von Fassbinder begründeten *action-theaters*. Eine entscheidende Rolle (als Anstifter zur Revolution) besitzt der von Fassbinder selbst gespielte Schwarze Mönch. Er lässt in einer Szene einige seiner Begleiter vor dem Spiegel einen gesellschaftspolitischen Text proben. Und er geht am Ende zusammen mit einer der Frauen durch ein

¹²⁸ KLAUS ARNOLD: Niklashausen 1476. Quellen und Untersuchungen zur sozialreligiösen Bewegung des Hans Behem und zur Agrarstruktur eines spätmittelalterlichen Dorfes. Wiesbaden 1980 (Saecula spiritalia 3); RICHARD WUNDERLI: Peasant Fires. The Drummer of Niklashausen. Bloomington 1992.

¹²⁹ Filmprotokoll: Fassbinders Filme. Bd. 2, hg. von MICHAEL TÖTEBERG. Frankfurt/M. 1990, S. 125-155, zum Entstehungskontext ebd., S. 245f.

¹³⁰ Was wichtig ist. Rainer Werner Fassbinder und Michael Fengler über *Die Niklashausen Fahrt*. Aus einem Gespräch während der Dreharbeiten, in: Fernsehspiele Westdeutscher Rundfunk. Zweites Halbjahr 1970, S. 38-45 (zugänglich unter <http://www.deutsches-filmhaus.de/frame.htm>).

hoch stehendes Kornfeld, während eine Voice-over die auf das erste Scheitern folgende Guerillaphase resümiert: »er und seine Genossen hatten aus ihren Fehlern gelernt. Sie gingen in die Berge. Zwei Jahre später siegte die Revolution.«

Das historisierte Sujet erlaubt es, als Rückblick zu formulieren, was Ausblick zu sein hätte, was aber den prekären Status der Revolution kenntlich macht. Diese muss über ein Modell des Geschichtsverlaufs verfügen, das Vergangenheit und Zukunft aufeinander bezieht, und sie muss von eben diesem Modell her die Gegenwart zu mobilisieren versuchen. Diese Gegenwart indes ist, zwei Jahre nach 1968, keineswegs auf dem Weg, das revolutionäre Anliegen zu realisieren.¹³¹ Das gibt dem Film seinen zwischen Leerlauf und Hoffnung schwankenden Charakter. Ziel der revolutionären Bewegung ist es, wie es gegen Ende des Films heißt, »den Menschen des 21. Jahrhunderts zu schaffen«. Ziel des Films ist es, die Prozesse zu visualisieren und zu verbalisieren, die darauf hinführen können. Er nimmt den spätmittelalterlichen Aufbruchsmoment als Hoffnungsmoment des politischen Engagements, behält aber das Scheitern im Blick. Er ist, in Auseinandersetzung mit Godard, ästhetisierend und anti-ästhetisierend in einem. Er thematisiert seine eigenen Bedingungen und verleugnet sich gleichzeitig als Kunst.¹³²

Schon etwas ferner gerückt ist das revolutionäre Anliegen in dem von der britischen Komikertruppe um Terry Gilliam und Terry Jones hergestellten Film *Monty Python and the Holy Grail* (1975). Mit seiner Reflexion des Artusstoffes und dessen filmischer Umsetzungen hat er wie kaum ein anderer das populäre Bild einerseits einer grotesk-fremden Ritterzeit, andererseits des komisch-distanzierten Umgangs mit dieser geprägt.¹³³ Der Film folgt einer Handlungslinie, die die Vorwärtsbewegung garantiert, das Abgleiten ins Nicht-Narrative vermeidet und wesentliche Elemente der Tradition (Ritterschaft, Kämpfe gegen übermächtige Gegner, Gralsuche) aneinanderzureihen erlaubt. Zugleich aber dekonstruiert er das Genre wie seine Bedingungen. Die Suche nach geeigneten Rittern führt schon fast am

¹³¹ Vgl. WILHELM ROTH: Kommentierte Filmographie, in: Rainer Werner Fassbinder. München, Wien ³1979 (Reihe Film 2), S. 113.

¹³² Was wichtig ist (Anm. 130): »Filme werden manchmal von ihrer eigenen Ästhetik aufgefressen. Bisher konnten wir uns Filme ohne ihre notwendige Ästhetik gar nicht vorstellen. Jetzt fragen wir uns, ob wir diese Ästhetik nicht zerschlagen müssen. Aber da kann man sich Mühe geben soviel man will, letzten Endes sieht doch alles wieder schön aus, weil es so schwer ist, etwas Richtiges zu machen, das dann nicht auch schön aussieht.«

¹³³ DAVID D. DAY: *Monty Python and the Holy Grail*: Madness with a Definite Method, in: HARTY, Cinema Arthuriana (Anm. 91), S. 127-135; DONALD D. HOFFMAN: Not Dead Yet: *Monty Python and the Holy Grail* in the Twenty-first Century, in: ebd., S. 136-148.

Anfang zum Scheitern. Die Truppe, die dann durch die Länder zieht, ist eine lächerliche. Der ritterliche Kampf wird zur Groteske: Der Schwarze Ritter fordert selbst, als Arthur ihm seine vier Gliedmaßen abgeschlagen hat, immer noch Revanche. Als stärkster Gegner entpuppt sich ein (aus *Alice in Wonderland* bekanntes) weißes Kaninchen. Generell geschieht der Rückgriff auf die Muster in Form des Zitats: Alles, was die Ritter tun, steht in doppelten Anführungszeichen, ist selbst schon inszeniert und wiederum Teil der filmischen Inszenierung. Das Augenmerk gilt den pointierten Wortwechseln und Wortspielen, die ihrerseits die Verfügbarkeit der Genremuster demonstrieren. Es gilt einer parodistischen Thematisierung filmischer Mittel der Illusions- und Spannungserzeugung: Der zunächst hörbare Hufschlag erweist sich als durch aufeinander geschlagene Kokosnüsse erzeugt, der typischerweise zeitverzögerte Schnitt bei dramatischer Bewegung zerfällt in Momente der Stagnation und der Explosion. Zentral ist die Verbindung von Ungleichem: Auf der Suche nach Rittern trifft Arthur auf ein Bauernpaar, das ihm vulgärmarxistische Parolen darbietet und auf seinen Versuch, den mythischen Ursprung des eigenen Königtums zu begründen, nur pragmatisch entgegnet: »Strange women lying in ponds distributing swords is no basis for a system of government: You can't expect to wield supreme executive power just because some watery tart threw a sword at you!« Mit den Wechseln der Stile und Darstellungsweisen gehen beständige Ebenenwechsel zwischen Intra- und Extradiegetischem, zwischen Mittelalter und Gegenwart einher: Ein Historiker wird durch den einzigen tatsächlich auf einem Pferd reitenden Ritter während seines Kommentars geköpft, Arthur deshalb am Ende vor der entscheidenden Schlacht von der Polizei gefangen genommen. Besonders prominent sind die Wechsel der Genres: Mal Abenteuerfilm, mal Trickfilm, mal Experimentalfilm, mal Dokumentation, mal Stummfilm mit Zwischentiteln, entfaltet *Monty Python and the Holy Grail* einen Reichtum der Formen, zusammengehalten nur durch eine scheinbar unerschöpfliche Phantasie, die das Kultobjekt erzeugt, das die traditionellen Kultformen, zersetzt, in sich enthält. Der Modus der Rezeption des Films ist dementsprechend die Zelebration: das selbst schon stichwortartig verkürzte gemeinschaftsbildende Erzählen der besten Details unter Fans.

Ein Kultfilm anderer Art, nämlich der Queer-Kultur, ist Derek Jarman's *Edward II*, eine ebenfalls äußerst eigenwillige Verschmelzung von historischem Sujet und modernem Horizont.¹³⁴ Der Film ist ein Kunstfilm

¹³⁴ Buch: Derek Jarman: Queer Edward II. London 1992. Zu Jarman CHRIS LIPPARD (Hg.): By Angels Driven. The Films of Derek Jarman. Trowbridge, Wiltshire 1996; MICHAEL O'PRAY: Derek Jarman – Dreams of England. London 1996; WILLIAM PENCAK: The Films of Derek Jarman. Jefferson, N. C. 2002. Zu *Edward II*: Damning Desire: Mike O'Pray talks with Derek Jarman about

par excellence, gewidmet einem literarischen Prätext, orientiert an Bildern von Caravaggio und Bacon, geprägt von einer durch und durch kinematischen Ästhetik. Doch zeigt er, genau 400 Jahre nach der Premiere von Christopher Marlowes *Edward II*, welche aktuellen politischen, affektiven und genderspezifischen Bedeutungspotentiale in dem elisabethanischen Drama über den 1327 hingerichteten englischen König, einem der legendären »bad kings«, stecken. Jarman hält sich weitgehend an den Text, dünnt allerdings aus, setzt neue Akzente und vertieft die psychische und physische Dynamik. Der Schwerpunkt liegt auf den ersten Partien des Stücks: der Herrschaftsübernahme Edwards, der Liebe zu Gaveston, der zum Mitregenten wird, und der wachsenden Gegnerschaft am Hof, vor allem seitens der eisigen Ehefrau, der französischen Prinzessin Isabella, und ihres Geliebten Mortimer. Marlowes Schlusskonstellation, der arrezierte König in seiner Zelle, wird zum Rahmen: Jarman's Edward erinnert sich, auf seine Hinrichtung wartend, an seine Regierungsjahre. Dadurch tritt die subjektive Perspektive in den Vordergrund. Zugleich erweist sich die Raumwirkung auf Edwards Situation bezogen: In den Erinnerungssequenzen dominieren schwarze Hintergründe, karge, enge, aber auch unerfassbar scheinende Räume, beleuchtet von präzisen, punktuellen Lichtstrahlen – klaustrophobische Szenarien für Verrat und Intrige, Begehren und Gewalt. Diese Szenarien sind radikal modernisiert: Isabella erscheint in immer neuen Haute-Couture-Kleidern, die Adligen sitzen in Businessanzügen am Konferenztisch, Mortimer und seine »Bande« laufen als Faschisten in Armeekluft herum. Als der Druck auf Edward und Gaveston zunimmt, taucht vor dem Schloss eine protestierende Gay-Aktivistengruppe auf (bestehend aus Mitgliedern der britischen Bewegung Out-Rage). Der homosexuelle Subtext des Marlow-Textes tritt an die Oberfläche und wird zum vehementen Angriff auf die Homophobie der Thatcher-Ära. Doch fehlt es nicht an Differenzierung: Edward erweist sich nicht einfach als Opfer der Umstände, sondern als wenig regierungsfähiger Egoist, dem das eigene Vergnügen mehr bedeutet als das englische Königreich. Die leidenschaftliche Liebe zu Gaveston erhält zwar eine ergreifende Abschiedsszene, in der Annie Lennox *Every Time We Say Goodbye* singt, wird

Edward II, in: Sight and Sound H. 6 (Okt. 1991), S. 8-11; COLIN MACCABE: A Post-national European Cinema: a Consideration of Derek Jarman's *The tempest* and *Edward II*, in: DUNCAN PETRIE (Hg.): Screening Europe. Image and Identity in Contemporary European Cinema. London 1992, S. 9-18; SID RAY: Munks, History, and Homophobia: Masculinity Politics in *Braveheart* and *Edward II*, in: DRIVER (Anm. 1), Tl. 2, S. 22-31; MAGGIE TAYLOR: Memory, Magic and the Musical in Derek Jarman's *The tempest* and *Edward II*, in: BILL MARSHALL and ROBYNN STILWELL (Hg.): Musicals. Hollywood and Beyond. Exeter u. a. 2000, S. 157-162.

aber auch schon wieder relativiert durch die erotische Beziehung, die den gefangenen Edward an seinen Gefängniswärter Lightborn (bei Marlowe der gedungene Mörder) bindet. Begehren des Andern und Streben nach Macht zeigen sich als konfligierende Triebkräfte menschlichen Handelns. Und es ist diese nicht zuletzt durch visuelle und textuelle Abstraktion erreichte Allgemeinheit, die das Kunststück ermöglicht, Historizität und Modernität nicht gegeneinander auszuspielen, sondern wechselseitig zu bereichern.

(3) Die wohl größte Gruppe der Filme, in denen die Moderne im Spiel ist, ist jene, in der sie am schwersten fassbar ist: weil sie sich nicht in materiellen Achronismen oder Anachronismen manifestiert, sondern in Figuren- und Handlungskonstellationen, die in ihren ästhetischen, politischen oder sozialen Kontexten spezifische gegenwärtige Resonanzen finden. Solche Kontexte bestimmen grundsätzlich sowohl die Produktion wie die Rezeption der Filme: So wie diese von den technischen Bedingungen und dem kulturellen Wissen der Zeit geprägt sind, aus der sie stammen, so können auch die Zuschauer dieser nicht entkommen – sie mögen sich mit dem Sehen eines Films auf die stillschweigende Vereinbarung einlassen, das Ablaufende als nicht-gegenwärtig zu begreifen, und finden doch nur in dem, was Teil ihrer gegenwärtigen Episteme ist, Kategorien der Einordnung. Zu dieser Episteme gehört zwar das je nachdem verfügbare Vergangenheitswissen, doch als Wissen ist dieses, wie geschichtet auch immer, ebenfalls mit einem präsentischen Index versehen. Mit einem Wort: Mittelalterfilme sind immer auch Gegenwartsfilme. Das mag an herausstechenden Details sichtbar werden: Die Helme der Engländer in Dreyers *Passion* ähneln, obschon nach Modellen des 15. Jahrhunderts entworfen, so stark den im Ersten Weltkrieg verwendeten, dass der Film in England als anti-englische Propaganda verboten wurde. Es mag auch an bestimmten Haltungen sich zeigen: In Annauds *Der Name der Rose*, mit 45 Millionen DM einer der teuersten europäischen Historienfilme, wird eine minutiöse Rekonstruktion der mittelalterlichen Lebensbedingungen in einer Benediktinerabtei betrieben und zugleich, dem Buch folgend, mit der Figur des aufgeklärten franziskanischen Detektivs, gespielt von Sean Connery, eine dezidiert moderne Perspektive ins Zentrum der Geschichte gestellt.

Am stärksten ist das Eindringen des Gegenwärtigen in den historischen Film durch die Schauspieler. Ihre Körper sind medial geformte, aus anderen Zusammenhängen bekannt, immer in Spannung stehend zu den historischen Hüllen, in die sie schlüpfen.¹³⁵ An ihnen zeigt sich, dass die

¹³⁵ Vgl. ERNST KARPf, DORON KIESEL, KARSTEN VISARIUS (Hg.): »Bei mir bist Du schön«. Die Macht der Schönheit und ihre Konstruktion im Film. Marburg 1994; R. BRUCE ELDER: A Body of Vision. Representations of the Body in Recent Film and Poetry. Waterloo/On. 1998; HEINZ B. HELLER, KARL PRÜMM, BIRGIT

Konstruktion von Helden und die Konzeption von Erscheinungsbildern wie Geschlechterbeziehungen in Bezug auf aktuelle Codierungen erfolgt, ohne dass dies besonders markiert sein müsste: Die Jeanne-d'Arc-Darstellerinnen (man denke an ihre verschiedenen Frisuren und Make-ups) verkörpern ebenso die Schönheits- und Weiblichkeitsvorstellungen der jeweiligen Zeit wie die Robin-Hood- oder Lancelot-Darsteller die Stärke- und Männlichkeitsvorstellungen. Das ist gelegentlich auf raffinierte Weise genutzt, ein Image zu modifizieren: Mickey Rourke, obschon scheinbar fehlbesetzt, dient in Liliana Cavanis *Francesco* (1989) dazu, die Wendung vom körperlich-weltlichen zum spirituellen Dasein erfahrbar zu machen; Morgan Freeman als afroamerikanischer Begleiter Robin Hoods bringt in Reynolds *Robin Hood: Prince of Thieves* (1991) eine aktuelle Dimension zur Geltung. Häufig allerdings droht gerade dort, wo auch sonst die stilistische und thematische Einheitlichkeit fehlt, an bestimmten Akteuren die historistische Illusion definitiv zu zerbrechen: Rutger Hauer als Actionheld eines Gewalt-Sex-Thrillers (*Flesh and Blood*, 1985), Richard Gere als empfindsamer Superman (*First Knight*, 1995), Mila Jovovich als erotische Popikone (*The Messenger*, 1999) – sie machen das Gegenwärtige des scheinbar Vergangenen intensiv wahrnehmbar, ob zum Nutzen oder zum Schaden des Films sind sich Fans und Kritiker oft uneins.

Daneben gibt es auch thematische Auffälligkeiten, die kulturelle, politische oder soziale Dimensionen einer bestimmten Zeit betreffen. Sie können relativ allgemeinen Charakter haben: zum Beispiel die an der Eigentumsfrage greifbare Analogie zwischen einer spätmittelalterlichen und modernen Umbruchszeit in *Der Name der Rose*. Sie können aber auch spezifischer auf eine aktuelle Konstellation reagieren. Ich stelle einige der wichtigsten Filme, teilweise oben schon erwähnt, chronologisch zusammen:

1917 *Joan the Woman*: DeMille bezieht in den Rahmenpartien seine Jeanne-d'Arc-Version auf die Situation eines gegenwärtigen englischen Weltkriegssoldaten und macht in dessen Opferbereitschaft den Sinn, in den Krieg einzutreten, auch für ein amerikanisches Publikum evident.

1924 *Die Nibelungen*: Lang erprobt im Kontext der nach Krieg und Inflation wiedererwachenden nationalen Selbstvergewisserung die filmische Neugewinnung des nationalen ›Heiligtums‹, das in ein Untergangsszenario mündet, bei dem die Burgunden mit den Nibelungen und schließlich auch den Deutschen identifiziert werden – 1933 wurde der Film, von einigen das Heldenbild störenden Szenen befreit und um den ganzen zweiten Teil

PEULINGS (Hg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen, Darstellen, Erscheinen*. Marburg 1999; SUSANNE WEINGARTEN: *Bodies of Evidence. Geschlechterrepräsentationen von Hollywood-Stars*. Marburg 2004.

verkürzt, als Dolchstoßlegende des nordischen Helden Siegfried erneut in die Kinos gebracht.

1935 *Das Mädchen Johanna*: Ucicky erzählt in einem der wenigen nationalsozialistischen Mittelalterfilme die Geschichte der Heiligen Jungfrau als Modell von individuellem Sendungsbewusstsein, nationaler Opferbereitschaft und heroischer Befreiung eines Landes von Fremdherrschaft.

1935 *The Crusader*: DeMille zeigt im Kontext amerikanischer Friedenspolitik die Probleme eines auf eigennützigen Machtinteressen beruhenden innereuropäischen Konflikts, der schließlich in einem globalen christlichen Toleranzgedanken, ermöglicht durch die gegenseitige Hochschätzung von Richard und Saladin, seine Aufhebung findet.

1938 *Aleksandr Nevskij*: Eisenstein entwirft das Bild eines sozialistischen Helden, der sein Land vor der Gefahr, zwischen Mongolen und Teutonen zerrieben zu werden, bewahrt und, ebenso militärisch weitsichtig wie menschlich gerecht, allgemeine Zustimmung findet – 1939, nach dem Abschluss des Nichtangriffspakt zwischen Deutschland und Russland, wurde der Film verboten, 1941, nach dem Bruch mit dem Pakt, wieder ins Programm genommen.

1939 *The Hunchback of Notre Dame*: Dieterle setzt dem in Europa drohenden Kriegsausbruch einen Film entgegen, der Aufklärung, Toleranz und Menschlichkeit propagiert und am Ende auch den Ausgestoßenen ihren Platz gibt.

1941 *Landammann Stauffacher*: Lindtberg erinnert an die Umstände, unter denen sich die Eidgenossen gegenüber Habsburg ihre Unabhängigkeit sicherten, und bietet deren Nachkommen ein Vorbild für die aktuelle »geistige Landesverteidigung«: »Am Morgarten siegte die kleine Schar im Kampfe für die Freiheit, die noch heute besteht« (Schluss).

1952 *Ivanhoe*: Thorpe beschwört eine auf dem charismatischen König beruhende »demokratische Monarchie«, in der nicht zuletzt die Juden als loyale Geldgeber eine zentrale Position einnehmen.

1954 *The Black Knight*: Garnett fokussiert die in der McCarthy-Ära typische Sorge um eine Gefährdung des Staates von außen wie von innen – der als eine Art von »CIA/FBI recruiting officer« auftretende Sir Ontzlake stellt fest: »There is treason all about us and it must be stamped out before all of us – you, I, and King Arthur himself – are overwhelmed.«¹³⁶

1960 *Wilhelm Tell – Burgen in Flammen*: Dickoff vergegenwärtigt im Kontext des Kalten Krieges die Geschichte des Aufstands gegen die Obrigkeit und propagiert die Schweiz als Bastion der freien Welt.

1963 *An-Nasr Salab ad-Din*: Chahine zeichnet vor dem Hintergrund der Suez-Krise (1956) das Bild von Saladin als eines im Sinne Nassers die ara-

¹³⁶ ABERTH (Anm. 1), S. 15.

bische Einheit suchenden vorbildlichen Herrschers («My dream is to see the Arab nation united under one flag»), der Ritterlichkeit und soziale Gerechtigkeit vertritt und nur Verteidigungskriege führt.¹³⁷

1967 *Gates to Paradise*: Wajda beleuchtet in seinem in England entstandenen Film anhand des »Kinderkreuzzugs« von 1212 die durchaus äußerlichen Motive, die den Weg ins Heilige Land stimulierten und die ein Licht auch auf die dunklen Hintergründe aktueller sozialer Bewegungen werfen.

1968 *A Walk with Love and Death*: Huston erzählt im Kontext der Emanzipationsbewegung der ausgehenden sechziger Jahre die Geschichte einer sich über soziale und moralische Zwänge hinwegsetzenden Liebe.

1971 *The Pied Piper*: Demy profiliert den hellsichtigen sympathischen Popmusiker (Donovan) als Figur, die den Weg aus der gesellschaftlichen Krise zeigt, aber, von der Obrigkeit nicht anerkannt, am Ende nur die Jugend ins Gelobte Land (das kalifornische Flandern) führt.

1991 *Robin Hood* und *Robin Hood: Prince of Thieves*: Irvin und Reynolds beziehen sich auf je andere Weise, indem sie dem Helden einen muslimischen bzw. afroamerikanischen Begleiter begeben, auf außenpolitische Verstrickungen der USA im arabischen Raum sowie innenpolitische Diskussion um »political correctness« und »Rassenpolitik«.

1995 *Braveheart*: Gibson entwirft das letztlich zeitlose, aber durchaus aktuelle Bild der unter der englischen Hegemonie leidenden und sich legitim gegen sie auflehrenden keltischen Nationen – die französische Schwiegertochter des englischen Königs erscheint als »princess of Wales« (s. Diana).

1997 *Al Massir*: Chahine reagiert auf den zunehmend durch religiösen Fanatismus geprägten Ost-West-Konflikt mit dem Rückgriff auf die ihrerseits durch Fanatiker gefährdete ideale kulturelle Gemeinschaft des andalusischen 12. Jahrhunderts mit ihrem Exponenten, dem aufgeklärten Philosophen Averroes.

2005 *Kingdom of Heaven*: Scott macht den Schmied Balian auf der einen, den Fürsten Saladin auf der andern Seite zu Verkörperungen eines mutigen, ehrbaren und aufgeschlossenen Rittertums, das die durch Dekadenz und Eigennutz genährten Spannungen zwischen Ost und West aufzuheben geeignet wäre – ein Hinweis am Ende deutet auf die Fortdauer dieser Spannungen auch nach tausend Jahren.

Es handelt sich nur um einige Beispiele, in denen politische, soziale oder religiöse Aktualitäten in besonderer Weise aufgerufen werden oder durchscheinen – manchmal im Sinne einer Affirmation herrschender Doktrin, häufiger noch im Sinne der kritischen Beleuchtung gegenwärtiger Verhältnisse mit Hilfe der durch den Rückgang ins Mittelalter ermöglich-

¹³⁷ Ebd., S. 91-107.

ten Parallelen. Sie erlauben es anzudeuten, was nicht mit gleicher Deutlichkeit auf die Gegenwart bezogen gesagt werden konnte, oder zu vertiefen, was sonst als genuin modernes Phänomen gelten mochte, oder einfach auch zu imaginieren, was im gegenwärtigen Kontext stärker festgelegt wäre.

9. Mediale Reflexivität

Mittelalterfilme verfügen wie andere Historienfilme über eine ganze Palette an Mitteln, die Vergangenheit zu evozieren: von den architektonischen Panoramen (Dörfer, Städte, Burgen, Kirchen, Klöster) über die Innenräume und Lebensformen bis hin zu den Details (Dekors, Gewänder, Rüstungen, Waffen, Schmuck, Pferde). Manche der Elemente können zu Symbolen werden: das Schwert Excalibur, in dem sich die Königsmacht konzentriert, die Pfeile, die metonymisch die Existenzform Robin Hoods zum Ausdruck bringen, die Wappen, die die adlig-ritterliche Existenz verkörpern. Einzelne Filme profilieren auch spezifische Bedeutungsobjekte: die Totenschädelmaske, die bei Bergman den Weg des Ritters wie der Schauspieler begleitet; der vergessene Schal Guenièvres, der bei Bresson mit der Fragilität der Liebe verbunden ist; die Madonnenstatue, die bei Tavernier in den grausamen wie hoffnungsvollen Momenten, welche Béatrice durchlebt, präsent ist. Häufig sind es weniger kultur- als naturbezogene Elemente, an denen sich die mythische oder nicht-mythische Dimension des Geschehens zeigt, zum Beispiel Tiere: der Rabe in der *Jungfrauenquelle*, die weiße Taube und die Meerkatze in *Blanche*, die Dohle in der *Passion der Béatrice*.¹³⁸ Die schwarze Stute kehrt in *Andrej Rubljow* durch die verschiedenen Episoden hindurch immer wieder. Pferde sind es auch, an denen in *Lancelot du Lac* die Verletzung des Ritterkörpers besonders deutlich sichtbar und in *King Arthur* ein Weiterleben des einzelnen Kriegers festgemacht wird, das Pferd des Fürsten ist es, das sich in *Kagemusha* anders als Freunde und Feinde nicht vom Doppelgänger täuschen lässt.

Auch die Musik kann leitmotivische Strukturen und eine spezifische »mittelalterliche« Atmosphäre kreieren: durch Verwendung bestimmter Instrumente (Laute, Dudelsack, Posaune, Trommel) oder Anlehnung an ältere Lied- und Tanzformen (in *Blanche* solche des 13. Jahrhunderts). Außer dem Hufschlag der Pferde, dem Klingen der Schwerter, dem Rasseln der Rüstungen und dem Zersplittern der Lanzen gehört die musikalische

¹³⁸ Generell zu den Tieren XAVIER KAWA-TOPOR: Des animaux petits et grands. La faune médiévale dans le cinéma européen, in: *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 287-332.

Begleitung zu den prägendsten Sinneseindrücken, die die Filme vermitteln: Sie dient der melodramatischen Grundierung der Geschichte ebenso wie der punktuellen Exponierung ihrer Unverfügbarkeit. Sie wird im Kontext von Turnieren und Festen häufig in ihrer Herkunft gezeigt und gelegentlich genutzt, verschiedene Modalitäten der Präsenzstiftung (Bresson, Rohmer) oder divergierende Sogwirkungen kultureller und natürlicher Kräfte (*The Pied Piper*) zu thematisieren.

Der monumentale Film, durch Hollywood geprägt, schöpft in der Regel (mit größerer oder geringerer Konsequenz) alle genannten Register aus. Der Autorenfilm hingegen konzentriert sich oft auf einzelne Elemente, die metonymisch das Ganze vertreten. Das ergibt sich nicht nur aus geringeren Budgets, die zur Konzentration zwingen, sondern auch aus ästhetischen Modellen, die weniger auf Illusion denn auf Reflexion setzen. Sparsamkeit der Mittel ist hier zugleich Instrument, subtilere Formen der Intensität zu erreichen. Tarkowskij hat für *Andrej Rubljow* festgehalten, dass weder eine Nachstellung der russischen Malerei des ausgehenden Mittelalters noch eine altertümliche, museale Exotik Ziel gewesen sein konnte. Um »zu einer unmittelbar beobachteten Wahrheit, zu einer sozusagen ›physiologischen‹ Wahrheit vorstoßen zu können, mußte ein Weg jenseits archäologischer oder ethnographischer Wahrheit eingeschlagen werden.«¹³⁹ Ähnlich waren schon Dreyer und Bresson bei ihren Jeanne-d'Arc-Filmen verfahren. Ähnlich auch Rossellini in seinem Franziskus-Film.¹⁴⁰ *Francesco, giullare di Dio* (1950) erzählt nicht die typische Heiligengeschichte nach, sondern entwirft elf Episoden aus den Legendensammlungen *I fioretti di San Francesco* und *Vita de Fratre Ginepro* in neorealistischem Stil: Über lange Strecken kommen überhaupt keine mittelalterlichen Dekors vor und beschränken sich die signifikanten Kleider auf die franziskanischen Kutten. Im Zentrum stehen weniger die zentralen Ereignisse der Franziskusgeschichte als die alltäglichen Situationen der kleinen Gemeinschaft, geprägt von Begeisterung ebenso wie von Unzulänglichkeit, von Innigkeit ebenso wie von Naivität, von Improvisation ebenso wie von Devotion. Paradigmatisch macht die Episode um den Tyrannen Nicolai eine grobe, körperbetonte und gewaltbereite Gesellschaft sichtbar, in deren Kern, aus der zur Mechanik verdammenden Rüstung herausgelöst, das Gute schlummert, das die franziskanisch-friedliche Leidensbereitschaft zu erwecken imstande ist. Die Verwendung nicht-professioneller Schauspieler (des Franziskanerklosters Nocere Inferiore), die Bevorzugung von Außenräumen, der Verzicht auf rhetorische Effekte des Schnitts und der Montage unterstreichen die über-

¹³⁹ Tarkowskij (Anm. 67), S. 90.

¹⁴⁰ Zu den Franziskus-Filmen JEAN-FRANÇOIS SIX: François d'Assise, in: BRETÈQUE, *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 29-37; ders., *L'imaginaire* (Anm. 1), S. 206-225.

zeitliche Modernität und Humanität der franziskanischen Idee, die sich zugleich einem monumentalen Verständnis historischen Geschehens widersetzt: Am Ende entscheidet nicht das Kalkül über die Ausbreitung zur Mission, sondern der Schwindel – Franziskus lässt die Brüder sich im Kreise drehen, bis sie zu Boden fallen, und nimmt die Fallrichtung als Zeichen für die einzuschlagende Himmelsrichtung der einzelnen Mitglieder der Gemeinschaft. Auf der Grenze von Komik und heiligem Ernst situiert, fängt die Szene unübertrefflich das Schwanken zwischen Kontingenz und Determination ein, das den filmischen Vergangenheitsentwurf selbst auszeichnet und mit dem er seinerseits den zwischen Einst und Jetzt oszillierenden Zuschauer in seinen Schwindel hineinzieht.

Ein anderes Beispiel bietet der im gleichen Jahr entstandene Film *Rashomon* von Akira Kurosawa. Auch er spielt großteils im Freien und in einer nicht präzise festgelegten Zeit, charakterisiert vor allem dadurch, dass der Tempelbezirk Kyotos im Verfall begriffen und das politisch-soziale Gefüge instabil ist. Wie bei Rossellini ist es eingangs der Regen, der das Ausgeliefertsein der Menschen an die Natur und das Verfließen von Ereignissen im Lauf der Zeit einfängt: Begleitet er in *Francesco* die an einer Schwelle stehende franziskanische Gruppe, die aus Rom von der Begegnung mit dem Papst zurückkehrt und nunmehr ihre eigene Lebensform zu errichten versucht, so begleitet er in *Rashomon* das kurzzeitige Zusammenreffen dreier Figuren, ein Knecht, ein Holzfäller und ein Mönch, die sich über das einige Tage zuvor verübte Verbrechen an einem Ehepaar unterhalten: Die Frau wurde vor den Augen des Mannes vergewaltigt und der Mann danach getötet. Das Gespräch bildet den Rahmen für die Einblendung sowohl der Gerichtsverhandlung, bei der von den Beteiligten bzw. Zeugen verschiedene Versionen des Tathergangs berichtet werden, wie der aus verschiedenen Perspektiven gefilmten Tatabläufe. Der Wechsel zwischen den drei Situationen korrespondiert einem Wechsel zwischen drei visuell unterschiedenen Orten: Das dunkle Innere des Tempels, der helle Hof des Gerichts und das aus Dunkel und Hell gemischte Innere des Waldes – sie verweisen auf das irisierende Verhältnis von Ereignis, Rekonstruktion und Erzählung, das bis zum Ende von beweglichen Plausibilitäten und Erzählhierarchien geprägt bleibt. Statt über den Mordfall aufgeklärt zu werden, sieht der Zuschauer sich letztlich mit der Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung konfrontiert. Das gibt dem Film sowohl seine existentielle Modernität wie seine mediale Reflexivität: Als Parabel des aporetischen Versuchs, vergangenes Geschehen eindeutig zu bestimmen, bietet er zugleich ein Modell der aporetischen Bedingungen, unter denen der Historienfilm agiert.



Akira Kurosawa, Rashomon (1950)

Dass nicht nur diese beiden Filme, sondern auch diejenigen Bergmans oder auch Bressons *Procès* und Tarkowskijs *Andrej Rubljow* auf Schwarzweiß-Material gedreht sind, entspricht den im europäischen Film noch bis Ende der sechziger Jahre geltenden Produktionsbedingungen; erst das in den fünfziger Jahren in den USA sich ausbreitende Eastmancolor-Verfahren drückte die Kosten des Farbfilms erheblich. Es entspricht aber auch einer ästhetischen Haltung, die Bresson selbst auf den Punkt brachte: »La couleur donne de la force à tes images. Elle est un moyen de rendre plus vrai le réel. Mais pour peu que ce réel ne le soit pas tout à fait (réel), elle accuse son invraisemblance (son inexistence).«¹⁴¹ Nun war auch die Verwendung der Farbe im Hollywoodfilm keine schlichtweg illusionistische, sondern immer auch eine rhetorische: Sie unterstützte bestimmte Semantiken und erlaubte eine klare Zuordnung von Einzelnen und Gruppen. Oft orientierte sie sich an künstlerischen Vorbildern – der »romantische« *Robin Hood* von 1938, ein Paradebeispiel aus der ersten Blütezeit des Farbfilms, der auch der ebenso berühmte *The Wizard of Oz* entstammt, benutzt »romantische Zeichnungen« als Modell. Bei dem mit naturalistischem An-

¹⁴¹ Bresson (Anm. 108), S. 110.

spruch auftretenden *Der Name der Rose* wirkte Michel Pastoureau, Experte für mittelalterliche Farbenpolitik, mit. Bei dem die Agonie des feudalen Patriarchalismus fokussierenden *La Passion Béatrice* bringen auch die Farben die Verkehrung der Verhältnisse ans Licht: Von den beiden Geschwistern wird Arnaud in rosafarbenen Frauenkleidern vom Vater gedemütigt, während Béatrice, ein blaues Männerwams tragend, sich dem Vater (der sie vergewaltigte) widersetzt.

Generell ist die scheinbare Natürlichkeit oder Unnatürlichkeit der filmischen Farben immer abhängig von den Konventionen und Behauptungen der Diskurse einer Zeit. Das gilt für die verfeinerten, auf Tiefenwirkung bedachten und oft den Eindruck eines Panoptikums erweckenden Technicolor-Filme der ausgehenden dreißiger, vierziger und frühen fünfziger Jahre. Und es gilt nicht weniger für die farblich gröberen, flacheren und weniger nachhaltigen Eastmancolor-Filme der Folgezeit.¹⁴² Doch wie auch immer ihre Nuancen sind, außer Zweifel steht: der Schwarzweißfilm bringt von vornherein, zumal in einer Zeit, in der die medialen Repräsentationen zunehmend auf das konventionelle Wirklichkeitspotential der Farbe setzen, größere Künstlichkeit und Distanz ins Spiel – die wiederum dazu reizt, andere Formen von Wahrheit und Nähe zu entwickeln.¹⁴³ Dreyer nutzte panchromatisches Filmmaterial, die Ausdrucksfläche der Gesichter zu profilieren. Bresson begründete in seiner Theorie des Kinematographen das filmische Bild als ein eher der Malerei als dem Theater verwandtes. Tarkowskij entwickelte eine vielschichtige Bildgestaltung, die das Spannungsfeld zwischen dem Raum, den der Film eröffnet, und der Fläche, auf der er sich abspielt, unnachahmlich entfaltet. In *Andrej Rubljow* geht es nicht nur um den Status des Malers in der Gesellschaft und der Malerei als eines heilsvermittelnden Mediums.¹⁴⁴ Es geht auch um das Verhältnis zwischen der historischen Bildfrage und der filmischen Bildgebung.¹⁴⁵ Immer wieder wird der Blick des Zuschauers auf die Ereignisse getrübt durch Rauch, Nebel oder Regen. Zugleich erfährt er damit immer wieder die vielschichtige Flächigkeit des Bildes, die mit dem vielstimmig Atmosphärischen der Geschichte in eins fällt. Es entsteht eine Welt, in der ebenso wie brutalste Gewalt und tiefste Menschlichkeit auch intensivste Konkretheit

¹⁴² HANNU SALMI: Colore, spettacolo e storia nel cinema epico, in: Fotogenia 1 (1995), S. 115-124.

¹⁴³ Vgl. schon Jurij Tynjanov: Über die Grundlagen des Films (1927), in: BEILENHOF (Anm. 66), S. 56-85, hier 60: »Das Fehlen der Farbe ermöglicht dem Film ein semantisches – und nicht ein materiales – Nebeneinander der Dimensionen, eine unheuerliche Disproportion der Perspektiven.«

¹⁴⁴ Vgl. VALERIJ SERGEJEV: Das heilige Handwerk. Leben und Werk des Ikonenmalers Andrej Rubljow. Freiburg, Basel, Wien 1991.

¹⁴⁵ Vgl. Kapitel IX (URSULA VON KEITZ).

und äußerste Abstraktion sich berühren. Traum, Vision und Wachen gehen ineinander über, so wie Bewegung und Stillstand sich in den Bildern ablösen. Das Schwarzweiß-Material zeigt sich als das eigentliche Medium einer wechselseitigen Transformation von Geschehen und Geschichte, Repräsentation und Präsenz, Materialität und Immaterialität. Es überführt Ereignisse in Bilder und macht Bilder zum Ereignis – und bereitet vor, was am Ende als eine berückende Erscheinung sich ereignet: die Bewegung der Kamera durch Rubljows nunmehr farbige Ikonen, konzentriert auch hier auf Details, Muster und Strukturen, Pastosität und Porösität, eine zeitlose Auratisierung und Selbsttranszendierung des filmischen Bildes, die in der Dreifaltigkeitsikone gipfelt:

Der Rhythmus der Gewänder, die locker von den Schultern fallen; Konturen, die hier weich und zögernd fließen, über die kornblumenblaue Oberfläche gleitend, auf der sich bereits, vom Spinnweb haarfeiner Risse durchzogen, bleiches Lila und rauchiges Purpurrot versammeln – Spuren der Jahrhunderte, welche die ohnehin unfaßbare Schönheit des Bildes nur noch erhöhen – oder dort unerwartet das jähe Gefälle des gelben Hügels aufnehmen, wo eine Fichte auf den rotbraunen Flächen der Felsen steht.

Wieder und wieder klingt das Echo jener vergangenen Zeiten auf und erinnert uns an die Augenblicke der Rubljowschen Inspiration, der Geburt seiner erstaunlichen Visionen.

Jetzt fallen zwischen der Kamera und dem hellen Himmel der »Dreifaltigkeit« mit seinen Spuren von Gold erste, funkelnde Regentropfen, werden allmählich dichter und fließen dann im blitzenden, rauschenden Strom eines Wolkenbruchs zusammen, durch den die Flammen eines fernen Gewitters zucken. Man vernimmt das gleichmäßige, eintönige Trommeln des Regens.

Von der hinter dem Regenvorhang verschwimmenden Ikone schwenkt die Kamera auf Wiesen, fahl vom Regen, wir erblicken die Biegung eines Flusses mit bleigrauem Wellengekräusel und im nassen Gras unmittelbar am Wasser Pferde, die trübsinnig im Regen stehen.¹⁴⁶

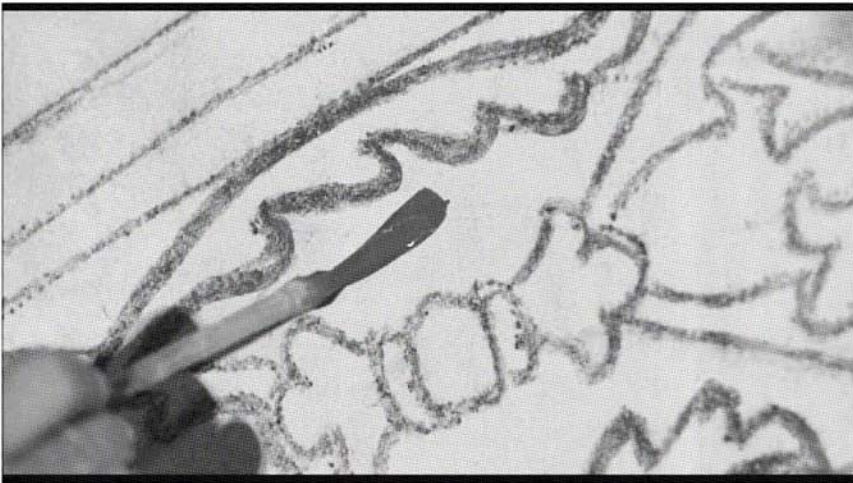
Oft, wenn auch selten in gleicher Dichte, spielt mediale Reflexivität für Mittelalterfilme eine Rolle, weil sie, wie angedeutet, mit der grundlegenden Differenz konfrontiert sind, die sich aus dem der Epoche selbst fremden Medium ergeben. Da dieses Medium eine von Akteuren gespielte und in bewegten Bildern fixierte Geschichte bietet, kann die Reflexion verschiedene Dimensionen annehmen: im Blick auf erzählerische Akte, theatrales Spiel, historische Bildmedien oder textuelle Überlieferung. Das Erzählen rückt ins Zentrum bei Logans *Camelot*, Pasolinis *Canterbury Tales*, Rohmers *Perceval*, Cassentis *Chanson de Roland* oder Cavanis *Francesco* – nicht zufällig Filme, die sich überwiegend auf mittelalterliche Vorlagen stützen. Theatralität setzen Schauspieler- und Theater-Regisseure wie Olivier, Branagh und

¹⁴⁶ Tarkowskij (Anm. 67), S. 278f.

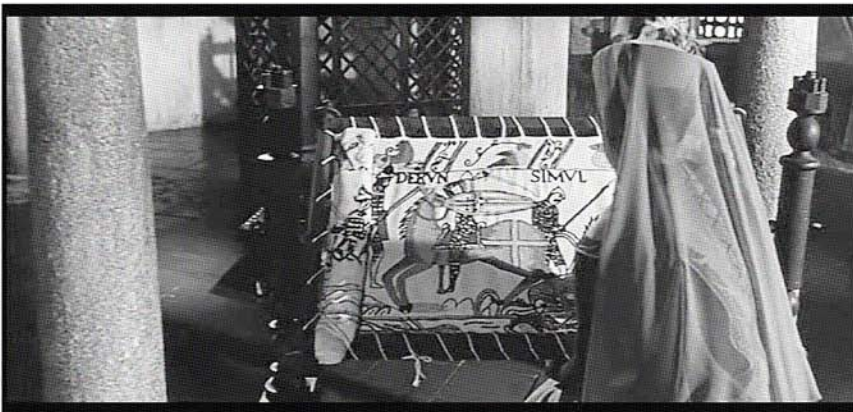
Jarman in ihren Filmversionen historischer Dramen durchgängig ein; Rohmer und Llorca benutzen sie, die Eigentümlichkeit des Umgangs mit den mittelalterlichen Stoffen zu beleuchten; Bergman, Cassenti und McGuigan (*The Reckoning*) machen sie anhand einer Schauspielertruppe zum Thema; Carné (*Les visiteurs du soir*: Festspiel), Delannoy (*Notre-dame de Paris*: Narrenfest), Kurosawa (*Tora no o wo fumu otokotachi*, *Kagemusha*: Nô-Theater), Megahey (*The Hour of the Pig*: Spiel/Tanz), Chahine (*Al Massir*: Tanz/Musik) und viele andere widmen ihnen zentrale Szenen. Bei Megahey ist es sogar ein ganzes Ensemble von medialen und inszenatorischen Formen, die zum Einsatz kommen: Musikaufführungen und Prozessionen stehen neben Spielen und Tableaux vivants, die den christlichen Advent blasphemisch nachstellen; Flugblätter (zum Teil nach Dürer) verkörpern das Spannungsfeld von Sinnlichkeit, Vergänglichkeit und Sensationsgier; Wandteppiche mit Jagdszenen vertreten die adlige Selbstrepräsentation, Wandmalereien des Jüngsten Gerichts die klerikale Verwaltung des Systems von Ermahnen und Erschrecken. Verschiedene soziale Haltungen und Positionen manifestieren sich in verschiedenen Medien und spiegeln auf ihre Weise die Unübersichtlichkeit einer Zeit, in der auch der aufgeklärte Jurist, von absurden Tierprozessen erschöpft, schließlich das Handtuch wirft: »the dark ages ... – The people were still gripped by ignorance and superstition, mortally afraid of the Power of Satan, daily expecting God's punishment – the plague that was sweeping Europe. – In such uncertain times the Church, the State and the Law should have been guiding lights, but the Church was sometimes as corrupt as the State.«

Hier wie so oft ist der Blick auf das Mittelalter ein sowohl Differenzen markierender wie Analogien suggerierender. Auch die Beziehung zwischen der durch »re-enactment« erzeugten filmischen Gegenwärtigkeit und der durch Medien und Handlungen repräsentierten Vergangenheit lässt es zu, Kontinuitäten wie Diskontinuitäten zu stiften. Das Bild im Bild ist dementsprechend Modell wie Kontrastfolie dessen, was sich im Film ereignet. Modell für das, aus dem sich die filmische Imagination speist. Kontrastfolie für das, was der Film gegenüber der sonstigen Überlieferung hinzu-bringt. Tarkowskij setzt historische Gemälde ein, Geschichtlichkeit und Gegenwärtigkeit des Films eng zu führen. Pasolini situiert eine Episode von *Il Decameron* auf der Südtiroler Burg Runkelstein, die mit ihrer reichen Bemalung ein sinnliches Pendant liefert zu der Sinnlichkeit, welche auch die Spielhandlung bestimmt. Im zweiten Teil spielt er selbst den berühmten Giotto, der die Kirche von Assisi ausmalt, er spielt ihn als einen Exzessiven, Nie-Zufriedenen, der am Ende (zugleich Schluss des Films) räsonniert: »perché realizzare un'opera, quando è così bello sognarla soltanto?« Damit verweist er auf die auch den Film betreffende Unmöglichkeit, dass ein materielles Werk jemals dem imaginären Reichtum des Traums gleich-

komme, und rückt er gleichzeitig sein eigenes (nicht nur gemaltes) Werk in die Nähe einer traumhaften Vergegenwärtigung von Ursprünglichkeit und Einfachheit, Erotik und Körperlichkeit. Bergman wirft im *Siebenten Siegel* anlässlich der Ausmalung einer Kapelle die Frage nach Sinn und Funktion appellativer Bildlichkeit auf: Während der Maler den Auftrag erfüllt, macht sein Zuschauer, der atheistische Knappe Jöns, kein Hehl aus seiner Distanz gegenüber dem klerikalen Einsatz der Bilder im Dienste der Ermahnung, Warnung und Verunsicherung. Doch auch er muss erkennen, dass in dem Maße, in dem ihm die Schrecken der Pest imaginär gegenwärtig werden, die Wandmalerei ihre Nüchternheit verliert.



Pier Paolo Pasolini, Il Decameron (1971)



Anthony Mann, El Cid (1961)

Dem Zuschauer des Films wiederum bleibt die Einsicht, dass auch illusionslose Rationalität nicht gefeit ist gegen die Dämonen der Angst, die sie zu verdrängen hofft: Auch er vollzieht den Grenzgang zwischen Immanenz und Transzendenz, dem die Figuren ausgeliefert sind. Es gehört so nicht bloß zur historisierenden Ausstattung, wenn viele Filme bildliche Repräsentationen erscheinen lassen. Im Aufgreifen vergangener Bildtraditionen können sie ihre Authentizität doppelt erweisen: indem sie die Medien zeigen, die das Vergangene überliefern, und indem sie sich selbst als das Medium zeigen, das jene in Bewegung und in einen Kontext zu versetzen vermag. In diesem Sinne ist in *El Cid* der königliche Palast im öffentlichen wie nicht-öffentlichen Bereich von opulentem Wandschmuck geprägt: Teppiche, Wappen und Malereien, zum Beispiel der über den teuflischen Drachen triumphierende Engel, der das Thema des Films, oppositionelle Mächte des Guten und Bösen, spiegelt. In einer Szene sieht man die Protagonistin, Jimena, selbst an eben jenem Ausschnitt aus dem berühmten Teppich von Bayeux sticken, in dem die für beide Seiten, Engländer wie Franzosen, verlustreiche Schlacht an einem berittenen Einzelkämpfer veranschaulicht wird. Dient der Teppich hier der Aufladung des Films mit heroischer Historizität, so dient er bei Cassenti, wo eingangs die Titel vor dem Hintergrund des Teppichs ablaufen, als parafilmisches Mittel: Die selbst präfilmische Bilderzählung stellt die Brücke dar zwischen Ereignis und Erzählung, Spiel und Imagination, unbewegtem und bewegtem Bild. Bei Reynolds, im bunt synkretistischen *Robin Hood*, wandert eingangs die Kamera ebenfalls über den Teppich; textliche und bildliche Signale (*dux Anglorum, ad prelium*, Bogenschützen, Kämpfe) stellen Beziehungen zur Filmhandlung her. Auch die Szene in der Mitte des Films, in der Marian am Teppich stickt, stiftet einen solchen Bezug: Der Hinweis auf den thronenden Herzog Wilhelm steht in Zusammenhang mit dem Versuch, König Richard Löwenherz (dessen Nichte Marian ist) von der Situation zu unterrichten – sein Erscheinen bei der Hochzeitszeremonie zwischen Robin und Marian am Ende rundet auch hier die Legitimitätsgeschichte ab.

Das prominenteste handlungsimmanente Medium in Mittelalterfilmen sind Bücher, Schriftstücke und Karten. Sie spielen schon im Stummfilm eine große Rolle – weil dieser einerseits für seine Dialoge auf Schrifttext angewiesen ist, andererseits für seine eigene Standortbestimmung den Bezug zur literarischen Tradition braucht.¹⁴⁷ In vielerlei Nuancen umkreisen

¹⁴⁷ Vgl. JOACHIM PAECH: Der Schatten der Schrift auf dem Bild. Vom filmischen zum elektronischen »Schreiben mit Licht« oder »L'image menacé par l'écriture et sauvé par l'image même«, in: MICHAEL WETZEL, HERTA WOLF (Hg.): Der Entzug der Bilder. Visuelle Realitäten. München 1994, S. 213-233; CHRISTIAN KIENING: Blick und Schrift. *Das Cabinet des Dr. Caligari* und die Medialität des frühen Spielfilms, in: *Poetica* 37 (2005), S. 119-145.

die Filme das Verhältnis von Bild und Text, das sich wiederum mit jenem von Vergangenheit und Gegenwart überlagert. In Mittelalterfilmen stehen häufig Texte am Beginn. Sie dienen der Kontextualisierung und der Authentisierung und sind ihrerseits nicht selten historisierend angelegt: Auf Schriftstücke projiziert, mit Initialen und Buchschmuck versehen sowie durch altertümliche Schrift charakterisiert, stimmen sie die Zuschauer ein auf die Vergangenheitswelt, die sich vor ihnen eröffnet. Dies selbst dort, wo das Mittelalter nur die Folie der Moderne bildet: In Powell/Pressburgers *A Canterbury Tale* (1944) sieht man eingangs die manuskriptähnliche erste Seite der *Canterbury Tales* und hört gleichzeitig eine Erzählerstimme den Beginn des *General Prologue* lesen. Es folgt eine Überblendung auf eine pseudo-historische Karte Britanniens, die wiederum, von Schattenfeldern überzogen (entsprechend der Aprilzeit, von der der *Prologue* spricht), für das Territorium transparent wird. Im nächsten Schritt macht ein unbewegtes graphisches Bild dreier Pilger unter den Klängen von Lautenmusik Platz für das reale Erscheinen der Figuren, die wiederum schnell in ihre modernen Pendants übergehen. Vergangenheit und Gegenwart mit ihren jeweiligen Medien sind damit sowohl aufeinander bezogen wie voneinander abgesetzt. Die neuerlich einsetzende Erzählerstimme macht dies explizit:

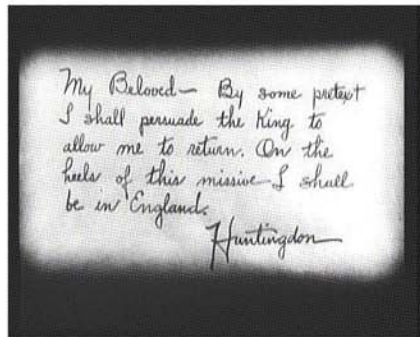
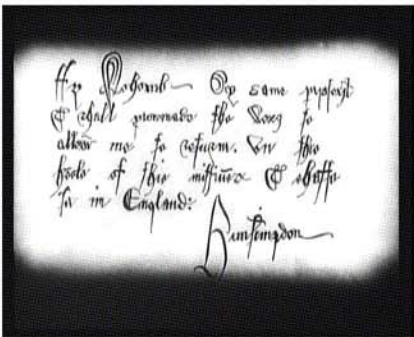
Six hundred years have passed, what would they see,
 Dan Chaucer and his goodly company
 Today? The hills and valleys are the same,
 Gone are the forests since the enclosures came.
 Hedgerows have sprung, the land is under plow,
 And orchards bloom with blossom on the bough.
 Sussex and Kent are like a garden fair,
 But sheep still graze upon the ridges there.
 The pilgrim's way still winds about the Weald,
 Through wood and brake and many a fertile field.
 But though, so little's changed since Chaucer's day,
 Another kind of pilgrim walks the way.
 Alas, when on our pilgrimage we went,
 We modern pilgrims see no journey's end.
 Gone are the ring of hooves, the creak of wheel,
 Down in the valley runs our road of steel.
 No genial host or sinking of the sun
 Welcomes us in, our journey's just begun.

Vor allem in den Jeanne-d'Arc-Filmen ermöglicht angesichts der mythisch-heroischen Wucherungen der populären Imagination der (sugerierte) Rückgriff auf historische Dokumente, das Wirklichkeits- und Geltungspotential des Films zu steigern. Das kann dadurch geschehen, dass eine pseudohistorische Schrift auf Pergament (so in Flemings *Joan of Arc*) oder

die spätmittelalterliche Handschrift selbst (so am Anfang von Dreyers *Passion*) gezeigt wird. Es kann auch dadurch geschehen, dass Texte oder Schrifttafeln eingeblendet (Duguay, Rivette) oder der Akt der Niederschrift und die Tätigkeit des Schreibers im Fortgang des Films sichtbar werden: so bei Dreyer und bei Bresson, der »die Gewalt der Schrift [thematisiert], in der sich die Worte verkehren«, den »kumulative[n] Charakter der Schrift, die sich zeitlos, linear und rational in der Logik des Tausches etabliert.«¹⁴⁸ Weniger historisch als transhistorisch gibt sich der auch sonst frei mit der Geschichte umgehende Film *The Messenger* von Luc Besson: Die Frakturlettern, die eingangs den geschichtlichen Kontext referieren, werden abgelöst von einer Landkarte, die von Blut überschwemmt wird, aus dem die relevanten Ortsnamen aufblitzen, Intra- und Extradiegetisches vermischen sich – ein Reflex postmoderner Bemächtigung der Vergangenheit.



Carl Theodor Dreyer, *La passion de Jeanne d'Arc* (1928)



Allan Dwan, *Robin Hood* (1922)

In den älteren Filmen haben die in der Handlung begegnenden Schriftstücke eher Spiegelfunktion. Dwans *Robin Hood* (1922) führt vor, wie der

¹⁴⁸ STEFAN SCHÄDLER: Kommentierte Filmographie, in: Robert Bresson. Mit Beiträgen von Peter Buchka u. a. München, Wien 1978 (Reihe Film 15), S. 95-176, hier 133.

Film das alte Medium der Schrift, hier das Missive, das durch reitende oder fliegende Boten transportiert wird, mit seinen eigenen Methoden verwandeln kann: Die spätgotische Kursive wird in einer Überblendung zur zeitgenössischen Schreibschrift, zugleich erweckt der Film das, was Chroniken und Lieder festgehalten haben, zu neuem Leben. Dieterles *Hunchback* (1939) entwirft sogar eine universale medien- und geistesgeschichtliche Wende. Er stellt die von Hugo im fünften Buch des Romans behandelte Rolle des Buchdrucks programmatisch an den Beginn: Die steinerne unbewegliche Schrift der Kathedralen werde abgelöst, so der König, durch die bewegliche und freiheitliche des Buches. Während der Übergang von der Handschrift zum Druck zwar als Wunder der Technik und wesentliche Bedingung der Demokratisierung erscheint, betrifft die eigentlich epochale Opposition das Verhältnis des Monuments zum Text: massiv, vertikal, religiös, überzeitlich das eine, leicht, horizontal, laikal, aktuell der andere. In *Landammann Stauffacher* (1941) repräsentieren die Schriftstücke den Kampf um den Macht: auf der einen Seite das trügerische Dokument, das den Eidgenossen ihre Rechte zu verbrieft scheint, auf der anderen ihre eigene Karte, auf der sie die Strategie für die Schlacht am Morgarten planen.

Mit der Schrift steht die Macht der Tradition ebenso auf dem Spiel wie die Eigendynamik des Films. Kurosawas *Tora no o wo fumu otokotachi* (1945) lässt in einer dramatischen Episode, in der eine Gruppe verkleideter Mönche die gefährliche Grenze zur Nachbarprovinz überschreitet, den Beschützer seines Prinzen, Benkei, aus einer angeblichen Spendenrolle vorlesen. Die Zuschauer sehen, dass diese tatsächlich unbeschrieben ist – die »Beschreibung« erfolgt durch den Film: nicht in Form der Schrift, sondern der Körper, der Gesten, der Stimmen, der Gesänge. Wildes *The Sword of Lancelot* (1963) kennzeichnet das erotische Begehren, das der Film darzustellen wie zu wecken vermag, als Überschreitung der Schrift. Eine Szene macht den ersten Kuss des ehebrecherischen Liebespaars zum Resultat der klassischen Koppelung von Lesen und Lieben, die sich hier in einem mehrstufigen Prozess vollzieht. Guinevere trifft den auf einem Einzelblatt lesenden Lancelot im Garten – dem klassischen *locus amoenus* der Liebesliteratur. Auf ihre Nachfrage nennt er Horazens Oden als Gegenstand seiner Lektüre und charakterisiert sie als Anleitung zur Selbstgenügsamkeit. Guinevere, die nicht schreiben oder lesen kann, beklagt, alle Texte seien auf Griechisch oder Latein, nicht aber auf Englisch geschrieben – sie würde gerne »ihrem geliebten Arthur« kleine Liebesbriefe zukommen lassen. Lancelot schreibt ihr die Buchstaben *Amo te* vor in den Sand und spricht sie auf Englisch aus – für Guinevere ein Liebesbekenntnis, das in den Kuss mündet. Ein mehrdimensionaler Akt der Übertragung: des Alt-sprachlichen aufs Neusprachliche, des Vergangenen aufs Gegenwärtige,

des Geschriebenen aufs Gelebte, des Ehemanns auf den Geliebten. Zugleich ein Akt der Verflüchtigung: Das Schriftstück macht den flüchtigen Buchstaben auf Sand, diese dem gesprochenen Wort Platz – das, einmal von ihm, einmal von ihr gesagt, die Umarmung rahmt. Sie, die auch vom Zuschauer ersehnte, erscheint sowohl als Ergebnis der Tradition wie als Abkehr von ihr und die Schriftszene damit im Ganzen als *mise en abyme* des Umgangs mit der arthurischen Filmtradition, den Wilde (Hauptdarsteller und Regisseur in einem) betreibt. Die bekannten Muster aufgreifend entwickelt er ein Liebesmelodram auf der Grenze zwischen Pathos und Ironie, dessen eigentliche Pointe sich erst am Ende enthüllt: Nach letzten großen Kämpfen, nach dem Tod sowohl des im Weg stehenden Ehemanns (Arthur) wie des intrigierenden Gegenspielers (Mordred) will Lancelot Guinevere aus dem Kloster holen, sie jedoch hat sich entschlossen zu bleiben: Sie argumentiert im Sinne jener Selbstgenügsamkeit, die Lancelot aus Horaz zu lernen hoffte – die Tradition triumphiert schließlich doch, allerdings hindurchgegangen durch einen Erfahrungsprozess, mit dessen Sinnlichkeit *The Sword of Lancelot* alle seine Vorgänger übertrifft.

Überbietung ist auch im Spiel, wenn in *Der Name der Rose* die mittelalterliche Welt, hier die einer Benediktinerabtei, authentischer zum Leben erweckt werden soll als in anderen Filmen – und im Buch selbst.¹⁴⁹ Annaud will detailliert zeigen und sinnlich erfahrbar machen, was Eco nur evoziert. Besondere Aufmerksamkeit widmet er der Bibliothek, die das geheime Zentrum des Klosters bildet und ihrerseits ein noch geheimeres Zentrum, einen inneren Bereich mit erschwertem Zugang, birgt, der ein weiteres Arkanum enthält, in dem der blinde Bibliothekar Jorge das »Buch der Bücher« hütet, die einzige Kopie jenes Teils der aristotelischen Poetik, der sich mit der Komödie beschäftigt. Bei Eco ist die Bewegung der Protagonisten durch das Labyrinth der Bibliothek eine Weltreise: Aufstellung der Bücher und Zentralbuchstaben der verschiedenen Räume führen bis an die Grenzen der Welt (*finis Africae*). Annaud hingegen entwirft eine Seelenreise, die die Protagonisten mit ihren Wünschen und Ängsten konfrontiert. William, begeistert über die wunderbaren Bücherfunde, stößt auf Apokalypsehandschriften – ein Spiegel des Horizonts, vor dem sich die Geschehnisse in der Abtei situieren. Adson, staunend dem Meister folgend, ist fasziniert von den Miniaturen medizinischer Handschriften, die nackte Frauen darstellen – ein Spiegel seiner eigenen erwachten Sexualität. Gefangen von der Initiation, die er erlebt und die ihm, wie die sexuelle Initiation kurz zuvor, ein nächtlich-traumhaftes Eintauchen ins Unbe-

¹⁴⁹ Vgl. HANS D. BAUMANN, ARMAN SAHIHI: *Der Film: Der Name der Rose. Eine Dokumentation*. Weinheim, Basel 1986; ROBERT TAUSSAT: *Le nom de la rose* de Jean-Jacques Annaud, in: *Le Moyen Age* (Anm. 1), S. 261-274.

kannte beschert, wird ihm der Mikrokosmos, der zugleich Makrokosmos ist, zur Begegnung mit dem eigenen Selbst und dessen Abgründen. Er verliert William aus den Augen, hört nur noch dessen Stimme. Oben und unten, rechts und links geraten durcheinander. Es kommt zu einer Dissoziation, die Beklemmung erzeugt. Adson liest, während er wie in Trance umherwandert, aus einer Handschrift vor: einer Handschrift über die Liebeskrankheit, deren verwandelnde Kraft mit anderen Transformationen wie der Lykantrophen verglichen wird. Just an der Stelle angelangt, an der von einem nachts auf Friedhöfen vagierenden Wesen die Rede ist, erschrickt er vor einer undeutlichen Gestalt in der Ferne: William. Und er erschrickt ein zweites Mal angesichts einer fremden Gestalt: er selbst in einem Zerspiegel – hinter dem sich der Zugang zu Jorges geheimstem Bereich verbirgt.

Der Film ruft hervor, worin immer schon seine besondere Macht bestand: Unheimlichkeit. Gleichzeitig verweist er gerade im Innersten seiner Welt auf deren Urheber: Adson und William werfen einen Blick auf den berühmten Apokalypsekommentar des Beatus de Liébana »mit den Anmerkungen des Umberto da Bologna«.¹⁵⁰ Die *mise en abyme* der Geschichte im Arkanum der Bibliothek spielt also auch im Film eine Rolle. Doch sie findet dort eine eigene Form. Indem das Labyrinth sich nicht nur in der Ebene, sondern in der Höhe erstreckt, bringt der Film genau das ins Spiel, was die Differenz zum literarischen Text ausmacht: eine spezifisch visuelle Raumzeitlichkeit. Das Stockwerk der Bibliothek ist in Anlehnung an Bilder Piranesis und Eschers gestaltet: ein kalkulierter Anachronismus, der die innere Paradoxalität der Konstruktion und die sich nicht im Historistischen erschöpfende Imaginationskraft des Films zum Ausdruck bringt. Sie ist es, die am Ende über den Untergang der Bibliothek triumphiert: Die einzige irdische Liebe seines Lebens zurücklassend schafft sich der junge Mönch, was noch im Alter seinem Gedächtnis und seinen Träumen ungeboren präsent ist – das Bild der Geliebten. Büchermensch und Augenschmuck fallen in eins: Neben der Weisheit übernimmt Adson von William auch dessen Augengläser. Während seine letzten Worte zu hören sind, entfernt sich die Kamera von den ihren Weg ziehenden Reitern und eröffnet ein weites Panorama von Hügeln und Tälern. Sie kehrt in die Vogelschau zurück, die unsere Distanz zur Vergangenheit kennzeichnet und die doch der monumentale Film immer schon mit Nähe kombinieren muss. Ihm ist zu eigen, sowohl im Ganzen mehr sichtbar wie im Einzelnen mehr erlebbar zu machen als andere Medien, zugleich aber die Spannung zwi-

¹⁵⁰ Beato de Liébana. Miniature del Beato de Fernando I y Sancha (Codice B. N. Madrid Vit. 14-2), testo e commenti alle tavole di UMBERTO ECO. Introduzione e note bibliografiche di LUIS VÁZQUEZ DE PARGA IGLESIAS. Parma, Mailand 1973 (I segni dell'uomo 13).

schen dem Ensemble und dem Detail im narrativen Prozess zu kaschieren. Sein Funktionieren beruht auf der Illusion, dass beides möglich sei – eine Illusion, auf die bezogen das nachklassische Hollywood-Kino wie der Autorenfilm ihre eigenen spezifischen Effekte erzeugen.

Was den amerikanischen, den europäischen und den asiatischen Mittelalterfilm verbindet, ist ihre Konstruktion einer Zwischenzeit, die zwar feste Codes, Institutionen und Strukturen besitzt, diese aber in der Dynamik des historischen Prozesses zugleich in Frage gestellt sieht. Das markiert den Unterschied zu anderen Epochen: der Antike, die mit Fragen politischer Hegemonie und religiöser Neubegründung verbunden ist, dem 18. Jahrhundert, an das sich eine bis in die Gegenwart hinein wirksame staatliche Neuordnung Europas knüpft, dem 19., das für die folgenreiche Entfaltung der bürgerlichen Innenwelt steht. Das Mittelalter ist demgegenüber, anders als es manchmal die moderne Filmkritik will, keine monolithische Ära des mächtigen Gottesgnadentums, des hehren Feudalismus, der religiösen Einheitlichkeit. Die Herrscher müssen oft genug um ihre Legitimität kämpfen, die feudaladligen Praktiken stehen an der Grenze zur Eskalation und zum Scheitern, die Religion wird durch Häretiker von innen und Gegner von außen bedroht. Nicht selten ist das Mittelalter eine Krisenzeit: in den Artusfilmen, den Robin-Hood-Filmen und den Jeanne-d'Arc-Filmen ebenso wie in den düsteren Entwürfen der Zeit der Kreuzzüge, des Hundertjährigen Krieges oder der Pest. Die Krisen bestehen jeweils aufs Neue aus der Spannung zwischen den alten Ordnungen, aus denen sie erwachsen, und den neuen Horizonten, in denen sie sich noch nicht vollständig aufheben. Das gibt der Zeit ihre charakteristische Agonalität und Exemplarizität: Aushandlungsfeld sozialer, politischer und religiöser Paradigmen, begründet das Mittelalter zugleich die Narrative, aus denen sich die Behandlung dieser Paradigmen noch in der Moderne speist. Da ist das Narrativ von Auszug und Rückkehr: Es erlaubt die Engführung von Welterkundung und Selbsterkundung. Das Narrativ von Kampf und Bewährung: Es unterstützt die Heroisierung der Protagonisten. Das Narrativ von Hingabe und Leiden: Es ermöglicht Überblendungen von Transzendenz und Immanenz. Das Narrativ von Treue und Verrat: Es dient der Unterscheidung von Gruppen und der Bestätigung von Werten. Das Narrativ von Sinnlichkeit und Gegenwärtigkeit: Es überführt das Präsenzdenken der Vergangenheit in Präsenzeffekte der Gegenwart.

Das Eigentümliche des Mittelalterfilms ergibt sich von daher, ungeachtet aller Differenzen der Traditionen und Filme, zumindest in dreifacher Hinsicht. Zum einen aus den verwendeten Plots: Die mittelalterlichen (oder dem Mittelalter zugeschriebenen) Stoffe von Heldentum und Liebe, Gewalt und Heiligkeit, Ursprung und Legitimität eignen sich mehr als diejenigen anderer Zeiten dazu, Vergangenheitsnostalgie und Zukunftsorien-

tierung, Distanz und Nähe, Aktion und Reflexion zu vereinen. Zum andern aus den dargestellten Körpern: Agonal handelnd setzen sie die Codes, denen sie folgen, immer wieder aufs Spiel und bringen damit ein Stück vormoderner Logik zur Geltung. Beschirmt und fraglich in einem unter-scheiden sie sich ebenso von den spärlich bekleideten, muskulösen Körpern der Antike wie von den zwar sinnlichen, aber durch Puder und Schminke, Perücke und Kleiderschichten gleichzeitig in die Etikette gezwungenen und in der Libertinage freigesetzten des 18. und den bereits ihren Neurosen und Leidenschaften preisgegebenen des 19. Jahrhunderts. Zum dritten aus den ausgestellten Zeichen: Als isolierte mit Bedeutsamkeit aufgeladen transportieren sie im jeweiligen Sinn immer auch eine spezifische Sinnlichkeit, mit der der Anspruch auf Authentizität und die Möglichkeit der Vergegenwärtigung zur Diskussion stehen. Sowenig »authentisch« die Filme auch oft scheinen, sosehr ist in ihnen doch das Problem greifbar, die Nicht-Identität zwischen vormodernen und (post)modernen Präsenzkulturen in einen seinerseits produktiven kulturellen Prozess zu verwandeln.

